فنون تشكيليّة

محنة الخطّ العربيّ ورهانات المعاصرة

هيكل سويسي
باحث، تونس

مخطوط بالخط المغربي من كتاب «الشفاء» للقاضي عياض (ج3)
القرن الهجري الثاني

« لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط. . . يقرأ في كل مكان، ويترجم بكلّ لسان، ويوجد في كلّ زمان» (1).

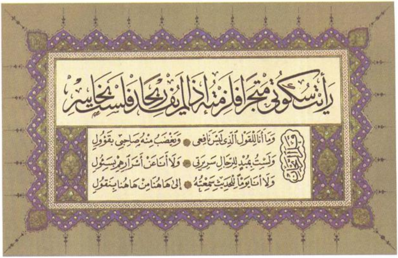
كلمات قالها الخليفة العباسي المأمون تبرز المكانة الرائدة التي احتلّها الخط العربي في سلّم الفنون الإسلامية والمنزلة الرفيعة التي تبوأها في تراثنا الحضاري. والواقع أنّ الفنان المسلم لم تتجلّ عبقريته في ناحية من نواحي الفن بقدر ما تجلّت في الخط العربي الذي استطاع أن يملك قيمة جمالية وتشكيليّة عالية إلى كونه قيمة تعبيرية.

وتقدّم لنا المخطوطات التي سلمت من كوارث الزمان صورة مشرقة لفن الخط وتمنحنا نظرة متكاملة عن القواعد الجمالية الإسلامية التي امتدّت لتشمل فسيفساء من الشعوب المختلفة.

وقد برهن الخط العربي على وجود إبداع متفرد وعبقرية فنّية لا حدود لإمكاناتها باعتراف أهل هذا الفن وغيرهم، ولا أدلّ على ذلك مما صرّح به الفنان العالمي «بابلو بيكاسو» في حديثه عن الفنون الإسلامية بالقول: «إن أقصى ما وصلت إليه في فن الرسم قد وجدت الخط العربي سبقني إليه منذ أمد بعيد» (2).

غير أن ما يعيشه اليوم هذا الفن العربي الزاخر بطاقاته التشكيلية من تراجع في حظوظه، يضرب جذوره عميقا في زمن التراجعات العربية وفي ظل انحدار مستوى اللغة العربية والارتباك الفكري والثقافي، بل إنه أصبح يعاني اغترابا في وطنه ويبدو ذلك جليّا أمام ندرة المعارض أو الفعاليات المعنيّة بفن الخط مقارنة بباقي الفنون. فهذا الفن الأصيل الذي عرف على امتداد أزمنة طويلة بتاج الفنون تحجبه اليوم عن الوجدان العربي عامة والتونسي خاصة تأثيرات فنّية وافدة طمست حاسة التذوق الأصيلة، بزعامة ثلة من الفنانين انبهروا بالثقافة الفنّية الغربية ومدارسها المتعددة، فانجرفوا في تياراتها تاركين أصالتهم وتراثهم لبناء ذواتهم بطوب مستورد حتى مسخهم الآخر الغربي حدّ التّلاشي والذوبان، فأضحوا بلا هوية. ولعلّ السبب الرئيسي وراء موجة التراجع التي يشهدها الخط العربي هو وجود فهم خاطئ للتراث وعدم دراسته وهضمه عن وعي، والنظر إلى كل من ينهل من تراثه لبناء ذاته في صورة ذلك القابع في كوّة الأولين والملتحف بجبّة الأجداد. فانتشرت في ذاكرة الجيل الجديد من المبدعين تلك المواد الجامدة المستوردة في قولبة جديدة والتي قضت على الخط العربي وأوصدت أمامه جميع الأبواب، ووضعته في زاوية مظلمة بعيدا عن الضوء. في هذا الإطار أتحسّر ألما على المستقبل الغامض لفن الخط نتيجة بعض التعديلات في المناهج التعليمية الأكاديمية في بلادنا والتي أذنت لشمس الإبداع في هذا المجال بالرحيل من ذاكرتنا إلى غير رجعة، وذلك من خلال السعي إلى إدراج مادة الخط العربي كمادة ثانوية هذا إن لم نجزم بمحاولة إلغائها من البرامج البيداغوجية في معاهد الفنون والحرف وتعويضها بالبرامج الخطيّة المرقمنة المستوردة، وما سينجرّ عنه من إهمال لكل المهارات الليّنة القابلة للصقل والتألق والتي كانت تنتظر أن تعمم تجربة تدريس الخط العربي بجميع مؤسّساتنا التعليمية لا أن يقطع نسلها قسرا، وبالتالي الحيلولة دون بناء شخصية فنيّة عربية تعتمد على التّراث كمادة أولية وتواكب في الآن نفسه مستجدات العصر. هذا وقد نبهنا العلاّمة إبن خلدون في حديثه عن الخط العربي إلى أن الخط هو «صناعة شريفة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان» (3) ومظهر من مظاهر العمران، «وقد قدمنا أن هذا شأنها وأنها تابعة للعمران ولهذا نجد أكثر البدو أميين لا يكتبون ولا يقرأون، ومن قرأ منهم أو كتب فيكون خطه قاصراً أو قراءته غير نافذة. ونجد تعليم الخط في الأمصار الخارج عمرانها عن الحد أبلغ

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



لوحة للفنان سيد إبراهيم تصدّرت غلاف المسابقة الدولية الخامسة للخط العربي سنة 2000م
والتي أقامتها اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضاري الإسلامي باستانبول
باسم " **عميد الخط العربي سيد إبراهيم** "

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأحسن وأسهل طريقاً لاستحكام الصنعة فيها» (4). فالحضارة تنمو إذن بنموها وتتقلص بتقلصها، ونظرا لارتباط العمران الحضري عنده بالدولة فإن الخط كسائر الفنون يتوافق في جودته وضعفه مع قوة الدولة أو ضعفها، فلا يمكننا بالتّالي أن نبني حضارة كاملة الأركان دون أن ننهل من تراثنا الخطي. وهو ما أشار إليه أيضا جمال الدين الأفغاني في سياق حديثه عن المحاولات الغربية للنيل من لغة العرب وتراثهم ومظاهر حضارتهم بالقول: «لا جامعة لقوم لا لسان لهم، ولا لسان لقوم لا تاريخ لهم، ولا تاريخ لقوم إذا لم يقم منهم أساطين يحمون ذخائر بلادهم ويحيون مآثر رجالهم» (5).

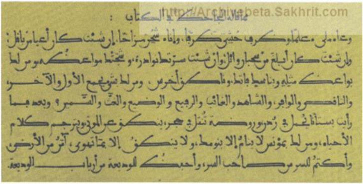
غير أن هذه الدعوة للعودة إلى تراثنا الخطي لا تعني بشكل من الأشكال السكن فيه مثلما فعل بعض الفنانين في هذا المجال، الذين تمسكوا بالتقليد كشكل من أشكال الوفاء لكبار الخطاطين متوقفين بذلك وقفة أهل الكهف. ففي الحقيقة لا يزال الخطاط العربي منبهرا بالتراث الخطي الذي تركه الأسلاف، فتتحرك في نفسه رغبة جامحة لمماثلة كبار الخطاطين وبلوغ ذروة حروفهم وتأسره كاريزما جمالية أحرف جهابذة هذا الفن التي تستحوذ على القلوب وتقتحم الصدور وتنشأ الرغبة في تمثيلها، فيقضي عن غير قصد على فكرة الإبداع وملكة الخلق وفق أساليب جديدة تثري هذا الفن العظيم وتدفع به نحو أفق أوسع.

وفي غمرة هذا التجاذب الفنّي الذي يعيشه الخط العربي بين هذه التيارات الفنّية المتصادمة أصبح من الضروري طرح مشكلية الخط العربي من جديد في إطار إعادة البناء والمراجعة، والخوض في تجارب خطيّة أساسها التجديد والإضافة تواكب روح العصر ومتطلباته تلبية للشعور بأهمية تعميق الروابط بين الأصيل والحديث، مما يشرّع لنا إعطاء نفس جديد للإبداع الخطي يستفزّ الحسّ الإشكالي

والجمالي في مخيال كل قارئ وعاشق للّوحة الخطيّة ويساهم في إثراء خطوطنا العربية على اختلاف أجناسها وتعدد خصائصها دون أن نطمس هويتها، إذ أن الأمر لا يعني الإنفصال الكلّي عن تراثنا الخطي ذاته، بل هو القطيعة مع نوع من العلاقة مع التّراث، «القطيعة التي تحوّلنا من «كائنات تراثية» إلى كائنات لها تراث، أي إلى شخصيّات يشكّل التراث أحد مقوماتها، المقوم الجامع بينها في شخصيّة أعمّ، هي شخصيّة الأمّة صاحبة التراث» (6). وهذا ما يؤكد عليه أيضا «بلند الحيدري» في قوله: «مهمة الفنان لا أن يبعث تراثه بل أن يجدد فيه وأن يحوّر في معناه ومبناه ليستقيم له ما ينهض بتجربته الإبداعية في لغة يستطيع جمهوره الخاص أن يستوعب محتواها ويجيد تلمّس أبعاد مفرداتها» (7).

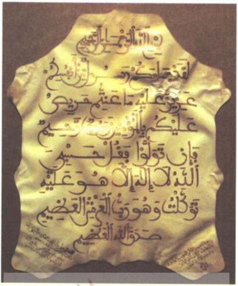
غير أن فعل التدخل على التراث الخطي للغوص من خلاله في مفاهيم أكثر عمقا تؤسس لإبداع أعمال فنّية غير مسبوقة لا يمكن أن يستقيم ما لم يكن الفرد الفاعل متمكنا منه تمكنّا يلامس الإتقان، واعيا بأهم

لوحة بالخط الكوفي القيرواني للخطاط محي الدين خشارم



«مما قاله الجاحظ في الكتاب» لوحة بالخط المغربي المبسوط للخطاط محي الدين خشارم ، ضمن اللوحات الفائزة في المسابقة الدولية لفن الخط باسم محمد هاشم البغدادي التي نظمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول أريسكا، 2007 م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الآيتان 128 و129 من سورة التوبة
بالخط الحفصي التونسي للخطاط سالم منجي براهمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خصائصه ومقوماته البنائية والتشكيلية مستجليا كل ما يحفّ به من غموض، وهو ما أشار إليه محمد الهادي دحمان في إطار دعوته إلى تفعيل آليات الإبداع في الخط العربي ومحاولة التجديد فيه بالقول: «التجويد في مدار التقليد مطلوب بداية، لأنه أضمن للمجوّد في فهمه من الداخل بدل الوقوف عند الظاهر، فترقى لديه أسس بنائه إلى عيّنات من الكيف في التشكيل والوضع بحسن التوفية والإتمام والإكتمال والإشباع والإرسال والترصيف والتأليف والتسطير والتنصيل...» (8) ويضيف بأن «الإلهام الفعلي في الخط العربي أوّله التقليد بدرجة مجّود يتلوه التأليف بالإستنباط بدرجة مبدع، وما بينهما مرتبة من المرتبتين بدرجة مجددّ وهو الذي يجوّد في النوع من الخط العربي فلا يستهجنه ولا يستبعده حتّى يأتي فيه بأثر يحسب له يجيزه الراسخون في العلم» (9). فبلوغ درجة عالية في التجويد ليس الغاية منه التأسيس للحاضر بالماضي من خلال ترديد الخط «كأحفورة متحجرة» والعبارة لدحمان، وإنما بغية تحصيل رصيد معرفي وجمالي يؤهل الفنان للتألق من جديد في هذا الفن.

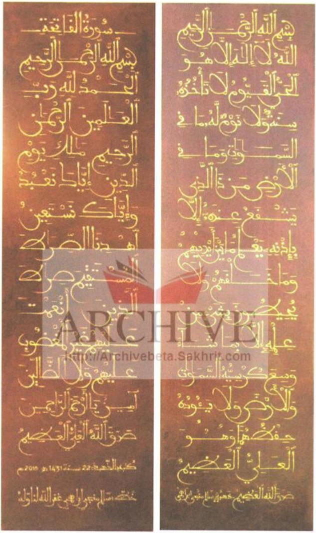
وفي حديثه عن ضرورة التعامل الواعي مع خطوطنا المغربية كجزء هام من تراثنا الخطي لتصبح طاقة إبداع خلاّقة يقول الدكتور علي الجليطي: «إن القراءة التشكيلية التي نبحث عنها ونطالب بها هي في الحقيقة محاولة لإعادة صياغة إبداعية للخطوط المغربية المهملة والمهمّشة والتي يمكن تحويلها إلى طاقة دفع خلاقة سواء عبر القراءة التحقيقية أو القراءة التأويلية التي غايتها التأسيس لحقل معرفي وجمالي يكون بمثابة الرافد النّظري لحقول التجريب المتطلّعة إلى الإبداع والاضافة ضمن الخصوصية المتأصلّة في جذورها والمتطلّعة للتجديد في نفس الوقت».

لا تغضب ولك الجنة
لوحة بالخط الكوفي القيرواني والخط المغربي للخطاط التونسي عامر بن جدو **تونس 2011**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

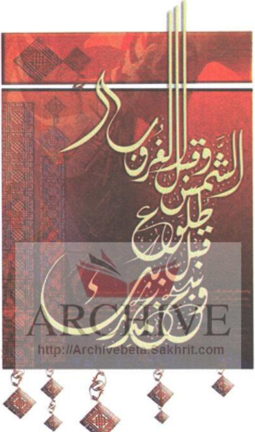
وفي هذا دعوة جليّة للنهوض بالإبداعات الخطية في واقعنا المعاصر وتجديد آليات قراءة فنّ الخط دون الركون للتقليد، وهو ما ذهب إليه الخطاط سالم منجي براهمي الذي أسس لحقل معرفي وجمالي في حضرة الخط الحفصي تطلّع خلاله إلى الابداع والتجديد بتعدد الخامات وتنوع الحوامل، وهو ما تدل عليه أعماله الخطية التي تعكس عمق النظر والقدرة العالية على صناعة الابداع ضمن القواعد الأصيلة للخط المغربي، والتي تكشف إلى حد ما عن حنين باطني إلى ما تركه السلف من ثراء خطي.

كما وظف الخطاط عمر الجمني الخطوط الكلاسيكية داخل تشكيلات خطية ضمن قراءة معاصرة بعد أن مرّ بمرحلة هامة من التكوين والتشبع بالقواعد الخطية الأصيلة على أساس أنها الإنطلاق الصحيح نحو بناء فكرة مستقبلية للخط العربي، وهو ما يؤكده الخطاط على لسانه : «لا يكفي أن نعتمد على العمل التقليدي كمادة متواصلة بل لا بد أن تكون هناك إضافة حيوية تثير الحركة الفنية وتثير الاستفزاز الفني وتثير كثيرا من النقاشات، فهذه هي الإضافة الرسمية دون المساس بالقواعد التقليدية من ناحية المساس من تراثنا الجميل البديع الذي يزخر بهذه المواد الغنية لتطويعها ولا أقول لتغييرها



نماذج بالخط الحفصي التونسي للخطاط سالم منجي براهمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«وسبح بحمد ربك قبل طلوع الشمس وقبل الغروب»
طارق عبيد، خط ورسم بالحاسوب

بل لتحسينها أو لإضافة أشياء في نفس المستوى الذي ورثنا إياه أسلافنا من الخطاطين. . . » (11). فاعتبارا للممكنات الواسعة التي يمنحها الحرف العربي على مستوى التشكيل، ليس من العسير أن نحاور هذا الموروث وأن نعيد صياغته ليبقى قادرا على التطور مواكبا تقلّبات الأزمنة والأمكنة. فالخط العربي بما له من خصائص جمالية وتشكيلية يحتمل من التطوّر والإضافة ما لا نهاية له.

«و من يتق الله يجعل له مخرجا و يرزقه من حيث لا يحتسب» لوحة للخطاط عمر الجمني 2010

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما اتّخذ الخطاط عامر بن جدو منهجا وأسلوبا متجددا في بناء اللوحة المعاصرة خاصة مع الخط الكوفي القيرواني الذي سحره فلازمه وأبدع من خلاله تشكيلاته الخاصة التي أعاد بها تكوين الحرف وفق ما يراه من دون الخروج عن ضوابطه.

ومن الخطاطين من وجد في عالم الرقميات فضاء جديدا للإبداع الخطي، فقد تمكن الخطاط طارق عبيد على سبيل المثال من تشكيل تكوينات معقدة جسّد خلالها عنصر الحركة والإستمرارية، فهذا الخطاط قد خلق من حركة الخط العربي إيقاعا موسيقيا متناغما يتحرك وينساب كلحن عذب متواصل، من خلال تشابك الحروف وبراعة التكوين فضلا عن اختيار الألوان التي بدورها تعكس الذوقية العالية والمبدعة الذاتية للفنان في تعامله مع الحرف العربي من جهة، وارتباط الفنان بمرجعياته الثقافية وحبه وإنتمائه لعروبته من جهة أخرى.

ونحن نشيد في هذا الإطار بكل المحاولات الجادّة والمستمرة للنهوض بهذا التراث الفني الزاخر من قبل بعض الفنانين الذين يؤدون واجب عشقه رغم قساوة كل الظروف وأمام كل العراقيل التي تهدّد مستقبل الخط العربي، فيقضون زهرة شبابهم في الدأب والتحصيل والعناية بتجويد الحرف العربي وتهذيبه والتفنّن بشكله وتركيبه... ومثل هؤلاء الفنانين في نظري هم حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والإبتكار. كما أن بعض المعارض الفنية المعنّية بفن الخط سواء الوطنية منها أو الدولية - والتي تستقطب خطاطين من أمصار كثيرة -، هي على الرغم من ندرتها تباشير خير، ويمكن أن نذكر منها تلك التي يقيمها المجمع التونسي للآداب والفنون «بيت الحكمة» أو مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول والتي تفتح أبوابها رحبة أمام كل خطاط مبدع أو تلك التي تُنظم في إطار تظاهرات الشارقة الدولية وغيرها.

وعوْدًا على بدء، فإن الحرف العربي تراث متجدد أينما يقف يسمو، وأينما تحرّك فهو ينمو ويتقدم، وسيرتقي بفعل جهد كل مبدع وعاشق نبيل مخلص، فكلّ ما ارتبط بالقرآن لا يأفل ألقه وستبقى شمسه تشرق في كل يوم لتذكّرنا بخلود هذا الفن الرائع والسحر الحلال.

المصادر والمراجع

1) غازي انعيم، الخط العربي أينما ظهر بهر، جريدة الدستور، العدد، 5807، الأردن، 2009.

2) معصوم محمد خلف: http://www.amzilart.com/amzil-presse-article-splart.php

« Le point culminant que j'ai atteint en art du dessin, la calligraphie m'y a précédé depuis longtemps ». **Pablo Picasso.**

3) إبن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، ج1، الفصل30، دار القلم، بيروت، ط5، 1984، ص. 156.

4) المرجع السابق.

5) جمال الدين الأفغاني. ضمن مقال بعنوان «جمال الدين الأفغاني داعيا ومصلحا» لعبد الغني القاسمي، مجلة دعوة الحق، العدد 132، الرباط، المغرب، 1983.

6) محمد عابد الجابري، نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1986، ص. 19-21.

7) بلند الحيدري، زمن كل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص. 137.

8) محمد الهادي دحمان، مقال بعنوان « في نعي الخط العربي »، مجلة الحياة الثقافية، العدد 230، تونس، 2012، ص. 119.

9) المرجع السابق.

10) علي الجليطي، بحث بعنوان «الخطوط المغربية وأسئلة القراءة التشكيلية،» ضمن العمل الجماعي « الخط العربي بين العبارة التشكيلية والمنظومات التواصلية»، المنجز بمناسبة أيام الخط العربي الثانية بإدارة الأستاذ خليل قويعة، قرطاج، ماي. 2006، بيت الحكمة، جويلية، 2008، ص. 141.

11) عمر الجمني،

http://mohamed-boukerch.blogspot.com/201106//blog-post_8049.html

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنّ التّشكيليّ في عالـم الإسـلام

عادل بالكحلة/ جامعي، تونس

■ 1 – مفهوم الإمّة:

لقد نحت ميشال فوكو مقولة «الإبستمه» (1) قاصدا به نسق العلاقات التي تربط «بين الممارسات الخطابية التي تفسح فضاء» (2) لصيغ معرفية (علمية، فنية، تقانية)، وعند الاقتضاء لأنساق معقدة. فهي مجمل العلاقات التي نستنبطها من خلال الانتظامات الخطابية(3)، وهي الشرط للنسق المعرفي – الموقعي تفتح على الاختلاف وتباين المواقف داخل الحقل الواحد. أمّا الإمّة، كما أقترحها، فهي النواة المركزية التي تتحكم في النسق المعرفي- الموقعي واعيا كان أو غير واع، واعية كانت أو غير واعية. إنها العنصر الأهم في النسق المعرفي الموقعي، محددة في الآن نفسه دلاله هذا النسق وتنظيمه ومدى قدرته على التوجيه والتأثير الاجتماعيّين وهي قائمة على وظيفتين أساسيتين:

1 – الوظيفة التوليديّـة : فهي العنصر الذي به تخلق العناصر المكونة للنسق المعرفي-الموقعي داخل الحقل الاجتماعي المعين، فيتخذ شكله ودلالته بتلك الإمة، وبها تأخذ عناصر النسق المعرفي- الموقعي معانيها وقيمها.

2 – الوظيفة التنظيمية: فالإمة تحدد طبيعة الصِّلات التي تجمع بين عناصر النسق المعرفي-الموقعي في الحقل. فهي العنصر الجامع للنسق فتجعله قارا تشكيكيا. فالإمة هي النواة المركزية بالنسق المعرفي-الموقعي تجعله قادرا على التأثير في الحقل الخاص أو تغييره أو الإقامة فيه، وربما التأثير في المواقع الأخرى أو حتى في الحقول المجاورة الأخرى. فهي تنظم الايستيمه وتبنيها جاعلة إياها متميزة عن بقية الإيستيمات. تتكون الإمة من أنماط ثلاثة من العناصر:

العناصر المعيارية: وهي العناصر المرتبطة بالتاريخ الجمعي أو الفردي ونسق القيم بالكيان الجمعي أو الفردي وهي التي تحدد الأحكام واتخاذ المواقع المرتبطة بالإيستمه، مكونة الإطار المرجعي للإبستمه، وانطلاقا منها يكون تقييم المشروعية الاجتماعية لها.

العناصر الوظيفية : إنها عناصر مرتبطة بتسجيل النسق المعرفي-الموقعي ضمن الممارسات الاجتماعية والاجرائية، أو إحداها. فتحدد تلك الممارسات التي لها مشروعية الظهور عندما يتواجه الأفراد والجماعات مع موضوع الايستمه، خالقة مشروعيتها الخاصة، ذات الرّبعة التشكيكية أو ذات التبعية، تجاه الايستمه المهيمنة.

العناصر المختلطة : ولها بعد مزدوج، معياريّ ووظيفيّ في الآن نفسه، متدخلة في توجّه الممارسات وإنتاج الأحكام معا (4).

2 – إمّة الفنّ التّشكيلي في العالميّة الإسلاميّة الأولى:

تمثل ثنائية «الظاهر» و«الباطن» إحدى مقولات الامتلال الإسلامي السيادي. وقد استنبطت هذه الثنائية في الرسم الإسلامي المنمنمي. فمن الواضح أن هذه المدرسة التشكيلية مثلت العرفان في استخدامه الظاهر للحج إلى الباطن. فعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان حب ليلى والمجنون، أو حب يوسف وزليخة، أو حب سليمان وبلقيس، إنما هو تمرين على الحب البشري من أجل النجاح في تمارين الحب الإلهي، قال قطب الدين الشيرازي: «نحن نتعلم الحب الإلهي في كتاب الحب البشري». وعندما يتناول الشاعر والرسام العرفانيان لعبة الصولجان، فإنّما يتناولان رمزيًّا المعالجة الجماعية للحياة لعبيًا. وقد كان عديد العرفاء مصوّرين، وأشهرهم نقشبند ونظامي والجنيد.

عندما يمركز النص السيادي الإسلامي والعرفان أعدادًا معيّنة، يمثلها الرسم الإسلامي، فمن المعروف أهمية عدد سبعة (5) في هذا السياق الانتحالي، ولذلك نجد استجابة لهذا العدد في منمنمة «رجال سبعة يموتون عطشا» (رسام مجهول، هراة، حوالي سنة 1495م)، إذ نجد نسقا امتثاليا للنفس المتعطشة إلى الماء الإلهي في صحراء الكَبَد والمجاهدة. وفي منمنمة «أبو زيد يعظ الناس» (الموصل، بين عامي 1222 و1223). ومنمنمة «ركْب السلطان» (المصوّر الجنيد، بغداد 1396) ومنمنمة «شيرين تتأمل صورة خسرو» (هراة، بين عامي 1494 و1495م) ومنمنمة «مأدبة على العشب» (محمود المذهَّب، بخارى 1537م) نجد توظيفيا لمضاعف السّتّة.

في رسم الوجوه البشرية الجميلة رجوع «إلى نظرية علوية مفادها أن كل جميل شاهد على الجمال الأعلى لخالقه ومذكّرٌ به» (6)، وذلك من تجليات الشكرية. فلقد خلق الله الإنسان لكي يكتمل، وفي اختيار اللولبية استيعاب لمقولة عرفانية تؤكد على الدوران والعشق في كل مظاهر الحياة (الأفلاك، الطواف حول الكعبة، الزّفن العرفاني، جاذبية القطب والإمام ومركزيتهما، مركزية الإنسان في الخليقة، مركزية الله . . .)، كما يوظف الشعر العرفاني الخمر التي﴿ لاَ فِيهَا غَوْلٌ وَلاَ هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ ﴾، (سورة الصافات، الآية 47)، إذ أنها من «خمور الإرادة والمعرفة والمحبة والعشق والذوق ومياه الحِكَم والعلوم» (7)؛ وعدم التصدع عنها (8). في حَكَمة ابن عربي هو أنها «كلها لذة لا ألم معها ولا خمار» لكون أهلها «واصلين واجدين لذة برد اليقين، شاربين الشراب الكافوري، فلا يذهب تمييزهم وعقلهم بالسكر ويغلب عليهم الحال» (9) ونحن نجد في إضبارة الرسّامين والعارفين والشاعر نقشبند (10) ونظامي هذه الرمزية الخمرية، وفي غيرها من إضبارات الشعر العرفاني والـمُتَمْنمَات المصاحبة له، ويصبح العالم جميلا، ويبلغ ذروة الجمال بـ «الإنسان الكامل»، وأعلى مراتبه «في معنى الإمام المستور المطابق لمعنى الفارقليط» (11)، فكان رسم باطن «الأنبياء والأولياء» (12)، وكانت «كثرة تصوير محمد وعلي وأصحابهما وأنبياء العهد القديم وعيسى والمتصوفة» (13)، كجلال الدين البلخي. وقد تجسد ذلك أيضا في تصوير «الفارس المقاتل ضد قوى الشر» (14) في رمزيات رستم وبهرام غور، وغيرهما، ولم يكونوا هم المقصودين، إذ أن العاشق المريد دائما يرمّز بهم إلى الأولياء، كادحا في سلوكه نحو المعشوق الأعظم. وبذلك تبلغ لولبية الرسم الإسلامي الـمنمنمي ذروتها بامتثال لَوْلَب عقول الكون، «لولب النبوءة والولاية» (15). وقد وصل هذا الرسم إلى الرعشة الميتافيزيقة بامتثال معراج الرسول محمد إلى معشوقه العاشق له حيث اطلع «على الأسرار الإلهية» (16)، ذلك المثال الذي جاهد العارفون العاشقون التماهي به، فالرسم ليس مُباحا فحسب، بل جعله الامتلاء الإسلامي قائما «بدور الحركة الصاعدة نحو العقول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[=«الأعراف»] بفضل الهيكل الجوهري للأعمال الفنية، أي بفضل الدائرة السرية، وهي ذلك الشكل الرياضي والعرفاني معا، وهو المخبّأ في المعنى الظاهري والمجسد للحركة الحلزونية لهذا الخلاص» (17). فاللولب يحوّل المعنى الباطني للرسم الإسلامي «صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله» (18). وهنالك كان لأول مرة في تاريخ الفن بالعالم أجمع، بل في المرة الحقيقية، إعلان الحداثة التشكيلية.

يؤكد السلطان أكبر وهو مفكر إسلامي من القرن الميلادي السادس عشر، أن محاكاة المصور للطبيعة أمر مستحيل، لأن ذلك يتطلب تصوير كل بقعة بتفاصيلها، من الداخل والخارج. ويذكر مؤرخه ووزيره ومربّيه أبو الفضل أنه كان يقول: «لقد بدا لي أن للرسام طريقة خاصة في الإقرار بالله تعالى لأنه عندما يصور كائنا حيا، وعندما يصور أعضاءه عضوا عضوا، يحس أنه غير قادر على منح الذاتية لعمله. وهومضطر في هذه الحال إلى التفكير في الله تعالى واهب الحياة، وبذلك تزداد حكمة الرسام» (19). وبهذه الحجة أحل السلطان المفكر، الفقيه، أكبر، الصورة الشخصية التي عرفت ازدهارا كبيرا في الهند المغولية في القرن الميلادي السابع عشر. ولقد كانت الدولة العباسية «تُحلّل» الرسم والنحت، مسقطة عليهما الإمّة المانوية في الفن، لما وظفت المانويين، خاصة مع المأمون مطمئن إمّة الإسلام فيه. فلما أصبحوا مضطهدين فيها، في القرن العاشر ميلادي، لخلاف السلطة معهم، أصبح التصوير كله مانويا أو غير مانويّ محرّما، لدى فقيه البلاط العباسي بعد أن كان يحلله كله (20). فلما تحررت العقيدة من السلطة بالماتريدية رجع التصوير في البلاط المغولي بالهند حلالا، أي مباحا. وقد أبرز وجه الرسول على عكس التصوير الصفوي بإيران الذي كان لا يظهر وجه الرسول والمقدسين بهالة.

كان الرسول يحرص على التشكيليّ في اجتماعيته. فقد كان يقتني زرابي وستائر تحمل رسومًا. ولـمّا تُوصلُه تلك الرسوم مع كل عناصر الحياة الأخرى إلى الصلاة، يُخفيها ويغطيها، لكي تصبح جميع تلك العناصر سائلة متمازجة في كيانه العظيم، أي يستدمجها لتصبح جميعها مشاركة في العبودية الصلاتية. فتغطية الرسم هي مزيد تعبيده إذ يصبح متخيلا سائلا مركوزا لا مجرّد محمول، فالعابد ينبغي أن يتناسى أنويّته لينسجم أكثر مع سيولة الكون ليكون عبدًا (21). فعندما يقول الرسول: «أفلا أكون عبدا شكورًا؟» إنما يواصل المنطق الجمالي النُّبوي العريق: ﴿اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا﴾، (سورة سبأ، الآية13) وكان يوفر من رسوم ونحوت للأطفال، ضمن حكمته التربوية.

ومن حرص الرسول على التشكيلي-الشّكري، المتعالي، كانت حَرْبه على الصّنمية والأصنام ورعايته للتماثيل الشُّكْرية. ولذلك حطّم في فتح مكة النحت الخادم للوهم والخضوع للسلطة، بينما استبقى التشكيل المتماهي بالأنبياء ورسالاتهم إذ أعلن إعجابه بتصوير جمع بين المسيح وأمّه موضوع داخل الكعبة (22)، ومبقيا عليه.

نقل أبو الوليد الأزرقي عن عطاء بن أبي رباح: «أدركت فيها تمثال مريم مزوّقا في حجرها عيسى مزوّقا(...) وكان تمثال عيسى ومريم عليهما السلام في العمود الذي يلي الباب (...) فقلت لعطاء: متى هلك؟ قال: في الحريق، في عصر ابن الزبير» (23).

ونقل عن عمرو بن دينار: «أدركت في بطن الكعبة قبل أن تهدم [في عصر ابن الزبير] تمثال عيسى ابن مريم وأمه» (24).

عن نافع بن شيبة بن عثمان أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «ياشيبة أمحُ كل صورة إلا ما تحت يدي». قال: «فرفع يده عن عيسى بن مريم وأمه» (25)، «فرأى صورة ابراهيم فقال: (قاتلهم الله جعلوه شيخا يستقسم بالأزلام)، ثم رأى صورة مريم فوضع يده عليها وقال: (امحوا ما فيها من الصور إلا صورة مريم)» (26). فلقد كان النبي محمد يريد إعادة تأسيس الإمة التشكيلية النبوية-العرفانية، معيدا الارتباط بالشُّكْريَّة الإبراهيمية والشُّكريّة الداودية-السليمانية: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُ [المصوّرون] (27) مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ

دَاوُودَ شُكْراً وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴾ (سورة سبأ، الآية 13). فالأمر مرتبط بالمشيئة الإنسانية ويكرس لها في سياق شكري. وأهم ما يشكر الله عليه في نظر ابن عربي هو إرساله ﴿رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ (سورة الأنبياء، الآية 107)، أي إيجاده النبوة في نوع الإنسان، ولكن النبي محمد لم يجد الوقت الكافي الذي يسمح له بالإشراف على ممارسات تطبيقية لهذه الإمّة إذ سرعان ما توفي ﷺ. وبناؤه لمسجده بالمدينة كان قائما على تصور وتصميم تشكيليّين، تماما كبناء ابراهيم واسماعيل الكعبة، ولقد كان ابراهيم محطما للأصنام ليكون مؤسسا للتماثيل الشكرية.

لم يكن التشكيل بعيدًا عن شعر مجنون ليلى، قيس بن الـمُلَوَّح، إذ مازالت طبعات ديوانه تَسْتَنْسِخُ خُطُوطَهُ ونقاطه على رمل الصحراء (28). ولم يكن التشكيل بعيدًا عن شعر الحَلاّج وتأملاته النثرية، إذ ما زالت طبعات طواسينه تستنسخ تصوُّراته التشكيلية بطاسين المشيئة وطاسين الأسرار في التوحيد وطاسين التنزيه، وقد قدّم شروحا لتنقيطه وخطه (29).

الرسول نفسه ﷺ كان من تشكيليّي الرمل، إذ «خط رسول الله صلى الله عليه وسلم في الأرض أربعة خطوط، وقال: أتدرون ماهذا؟ (..) فقال الرسول ﷺ: أفضل نساء أهل الجنة خديجة بنت خويلد وفاطمة بنت محمد وآسية بنت مزاحم امرأة فرعون، ومريم ابنة عمران» (30). و«خَطَّ الرسول خطًا وقال: هذا الإنسان.....».

ولتشكيلية الرّمل المكرّرة من الرسول إلى قيس بن الملوّح فالحلاّج، سرٌّ عرْفاني. يقول العارف الموسوي: «.... وأمّا التراب الذي هو أصل نشأة الإنسان، قال عزَّ وجلَّ من قائل: ﴿ مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ ﴾ (سورة طه، الآية55)، وقال جل جلاله: ﴿ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً (31) فَتَيَمَّمُوا صَعِيداً طَيِّباً ﴾ (سورة النساء، الآية43)، فإنّه لكي تُفكر في ذاتك، لتعرف من أوجد وممّ أوْجد ولِمَ أوجدك، فترفع التكبر من رأسك لأنّ التراب هو الأصل (...)» (32). ولعلنا اليوم في حاجة إلى حداثة تشكيلية ما، تقوم على التنقيط والخطوط بشرط أن تكون لها إمة عرفانية اجتماعية معمقة.

لقد شمل التصوير في حمى العالمية الإسلامية الأولى الرسم بالكتب، والزرابي والستائر والنقود، وغيرها من المُستعملات، وباعتبار أنّ المغرب كان لعدّة عوامل أقل إنتاجا للكتاب من المشرق، برز تصويره في الزربية والستار والنقود أكثر، علاوة على أن المالكية المهيمنة على الكتاب أعاقت التّصوير فيه، فكان التصوير مهنة الحائك والنسّاج والبناء في بلاد المغرب.

3 – عوامل تعطيل الإمّة التشكيلية المحمدية في العالمية الإسلامية الأولى:

لقد تعطّل ظهور التصوير الإسلامي بالشام طيلة العهد الأموي، وذلك لتحالف السلطة الأموية مع رؤساء المذهب المسيحي المَلَكاني، المذهب الذي كان طويلاً مذهب الكثير من القياصرة، وأهمّ هؤلاء الرؤساء يوحنّا الدمشقي. فلقد كان المذهب الملكاني أكثر المذاهب رَوْمَنة للمسيحية، في جعلها مانحة لمشروعية كل سلطة وفي جعل المسيح ذا طبيعة واحدة، هي الطبيعة الألوهية. فهو المذهب المسيحي الأكثر تحييزًا للإله، ولكي لا يكتشف المؤمنون هذه النزعة التحييزية التي تقتضي تلقائيا إلغاء الألوهية، كان من الضروري منع الأيْقُونات في هذا المذهب(33).

رغم أن الشام، ذات الأكثرية المسيحية بالعهد الأموي وحتى القرن الرابع الهجري، ذات تعددية مذهبية، فإن الدّولة الأموية خيرت الانحياز المطلق للمذهب الملكاني، فأيّدت يوحنا الدمشقي في اضطهاد الفرق المسيحية الأخرى، رغم أن شرط قبول الفِرق المسيحية الشامية الأساسي للفتح الإسلامي كان توفير الحرية المذاهبية الممنوعة في العهد الروماني – البيزنطي. ولـمَّا عزم يوحنا الدمشقي وورثاؤه في تحطيم التماثيل والأيقونات بالكنائس، دعمتهم السلطة الأموية، بل حرّمت على المسلمين الأمْرَ نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن الأمر نهاية في التدين أو تزمتًا، فيزيد الأوّل أو الوليد بن عبد الملك اللّذان حاربَا الرَّسم والنحت مزّقا مصحف القرآن، ولم يكن يزيد الثاني وهشام يعرفان الموقف الديني عندما حظرا تصوير الكائنات الحية مطلقا، ولا لهما مستشارون يعرفون الدّين الإسلامي. وقد طلب ملوك الأمويّون من بنّائي قصورهم نحت آلهة الماء الإغريقية وكذلك فينوس (34).

استمرّ تجاوز التشكيلية السيادية مع الملوك العباسيين، حتى مع الذين تعاقبوا على بناء قصور سامرّاء، وهم الذين ادّعوا منذ عهد المتوكل أنّهم من «أهل الحديث» الذين يحرّمون التشكيل أصلاً، إذ كانت الرسوم الحائطية بأجنحة الريم بتلك القصور «تضمّ مناظر راقصات وموسيقيين» بمجالس خمر الخليفة (35)، وكذلك الأمر نفسه في جداريات العمارة العبيدية بإفريقية. وقد كانت خليطا من العناصر الساسانية والهيلينية ولا تحمل حداثة تشكيلية (36). ولقد تحالفت المالكية الشمالية-الإفريقية مع الموقف السياسي للأمويين فقبلت مثلهم عقبة بن نافع وهمّشت موسى بن نصير، وأدانت كسيلة والكاهنة المظلومة (37)، فتبنت موقفهم من الممارسة الفنية، فحرّمت التصوير.

لقد حطّم عبد الله بن الزبير، حاكم مكّة بين 64هـ و73 هـ، صورة المسيح ووالدته، التي تركها الرسول في فتح مكة، إذ كان ابن الزبير يريد أن يكون نبيًا يؤسس التشريع، ومنه التشريع التشكيلي والجمّالي، فرفض تخطيط الكعبة كما أراده الرسول (38) فكما حطّم محمد تشكيلية الاستقسام بالأزلام والصنمية حطّم عبد الله ابن الزبير الإمّة التشكيلية المحمدية الشُّكرية. ومن ناحية أخرى، كان عبد الله بن الزبير، القرشي، يريد أن ينتقم هُواميًا لملّة قبيلته، قريش، ومَجدها السياسي والمعاشي، وتشكيليّتها الكهانية التي استخدمتها للهيمنة الـملّية على العرب. وبتحطيم عبد الله بن الزبير لصورة المسيح وأمّه مريم تأجلت انطلاقة التشكيلية الإسلامية، أي ما إن بدأت حتى أُجهضَتْ، باعتبار أن تلك الصورة أرادها الرسول محمد عَلامة على بداية الرسم الإسلامية. كما أنه بذلك أجهض بداية العِرْفانية الإسلامية، باعتبار أن سلطة ابن الزبير الكُلاّنية كانت تُحارب كل نزعة سياسية نُبُوّية باعتبار أنها نزعة سياسية مفتوحة على الإمكانيات والاختيارات المستقبلية، بينما كانت سلطته نهائية لا تقبل التعددية والإمكانيات ولا تقبل مشاركة النساء (فقد كانت الصورة تجمع بين رجل نُبُوّي وامرأة نُبُوِّية) إذ بقي ابن الزبير مُحْبَطا من معارضة أم سَلَمة زوج الرسول له وإدانتها لنزعته الانقلابية ولخلعها المشروعية عن سلوكه السياسي مبكرا.

أما الأوزاعي الذي قدّم فتواه لعبد الملك بن مَرْوان ليقتل غيلان الدمشقي «لأنّه معتزلي خبيث» (39)، واعتبر سلطة عبد الملك ودينه قويـمَيْن، فقد اعتبر أن كل تشكيل حرام. وهو يصدر في كل ذلك من أصوله الـمَلكانية (كما كان أجداده الموالين لبيزنطة) التي تؤمن بأن الملك، كلّ ملك، وضعه الله ولا يجوز أن يُعترض عليه، كما كان يتصور الله كالملكانيين إنسانا ذا يدين وقدمين ورأس (40)، واستمرَّ في الرفض المَلكاني للتصوير، خاصة وأنه مستزلم للعائلة الأموية المتحالفة مع بيزنطة الملكانية. ورغم أن حضور ابن عربي بالشام أحدث قطيعة إمّـيّة مع الأوزاعي والملة الأموية، فقد جاءت التيموية في القرن السابع الهجري لتـعيد استمرار الملكانية في تحيير الإله إذ تجعل له جسما من الماديات. وكان من الضروري أن تحرم التصوير لتخفي موقفها اللاهوتي حتى لا يفتضح عند التجريديين المسلمين في لاهوتيتهم.

4 – الالتزامية في الفن التشكيلي بالعالم الإسلامي المعاصر

4 – 1 – بين مهمة الخلق والالتزام عند روجيه غارودي

مشكلة الفن عند رُوجه غارودي هي قبل كل شيء مشكلة الخلق. وهو يستعيد قول سْتَانْدَال: «ما الرسم إلاّ أخلاق تشكيلية»، ليؤكد أن الواقع ليس معطى جاهزا، بل مهمة تُنْجَز، ويُعَادُ خلقها إنسانيا باستمرار. ويقتضي الانتقال من الحس الـمَعيش إلى التصوّر أن

ARCHIVE archivebeta.Sakhrit.com

ينتشر الإنسان، أي أن يخرج من مركزيته ليرى العالم.

أما الانتقال من التصوّر إلى الرمز، فهو يتطلب مهمات أكبر، لأنّه «إعادة نظر بكل نظام مُتناه بمعنى أنّه مكتمل ليُدرك بأنّه ليس متناهيا إلاّ بالقياس إلى اللانهاية». فبالحواس والتصورات نتجه نحو ما هو كائن وما تمّ فعله، وهذا يستدْعي «لا أن نكون بُناة أشياء (...)، بل أن نكون مولدي معانٍ وخالقي مستقبل».

وهنا يكون الفن، في نظر غارودي، كالأسطورة والدين، حقلا نموذجيا للفعل الخالق لدى الإنسان. وهو يرى أنه وُلد من العمل، واستطاع أن يبلغ وجودًا مستقلا، لأنّه نابع من الحاجات الإنسانية غير الضرورية. «فحينها يرسم إنسانُ العصر الفلزّيّ بعض الخطوط المتقاطعة المتناظرة على الإناء الصلصالي الذي يشرب فيه الماء، يتمتع هذا الشكل التزييني ببعض الاستقلال تجاه وظيفة الإناء النفعية المحضة، استقلالا يُفرحُ الإنسان بما له من قدرة على الخلق».

وبذلك تتأنّس الحواس بتأنُس الموضوع، صنيع العمل الإنساني. وبذلك يكون الفن «مشاريع إنسانية محقَّقة». فالخلق الفني هو أحد اللحظات العليا في التأثير المتبادل بين الإنسان والطبيعة، حيث يكتشف غايات جديدة. فالفن ليس «إنتاجًا فكريًا فحسب، بل هو تحقيق للإنسان بكليته».

وهو يلاحظ، باعتباره ناقدًا جماليًا، أن الرسم لم يعد يعني، يوما بعد يوم «خطًّا لقسمات صورة ما أو رمزًا مجردًا لعاطفة، بل أصبح يعني بشكل متزايد الأثر الذي تخلفه حركة، أي البَصمة التي يخلقها فعل» فاللون لم يعد بالضرورة دَرجة الصّبغ الموضعيّ للأشياء، ولا الأثر الانطباعي عنها «يكتسب قيمة بنائية، إذ يخلق المكان ويبنيه ولا يتقبله معطًى جاهزًا».

ولم يعد التأليف والتوزيع في الرسم ضربا من الإخراج «خاضعا لقوانين الأشياء المادية والهندسية، ولا ترتيبا تزيينيا أو موسيقيا فحسب، بل أصبح بناءً لنموذج يُعبر عن بنية فعل».

فقد أصبحت اللوحة قيمة في ذاتها، فلا تُقاس قيمتها بالنسبة إلى عالم يُفترض أن تمثله. وهي تقدم في كل حقبة نموذجا يعبر عن قدرتنا على إعادة خلق العالم وتغييره. وبذلك وقع تجاوز النموذج الإغريقي-الروماني، والنهضوي، المغرقين في الاغتراب عن الحالة الإنسانية، إذ كانا المصوّر فيهما «يعيد بناء الظواهر الحسية ونظمها وفقا لقواعد تعتبر طبيعية وحكيمة في الوقت الواحد». وقد كان الفضل في هذا التحول بالتشكيل الأوروبي يعود إلى اكتشاف الفنون غير الأوروبية كالفارسية والإسلامية و«الأمريكية» ما قبل الاحتلال الأوروبي، والإفريقية واليابانية والأندونيسية والميلانيزية...

وبدلا من الانطلاق من الحسي، أخذ الفنان الأوروبي ينطلق «من المعاناة الحية لقوى غير مرئية» ثم يخلق «المقابلات التشكيلية القادرة على التعبير عنها»، في سياق «جعل غير المرئي قابلا للرؤية»، كما يقول بُول كْلي. وتلك هي الإرهاصات المؤسسة للالتزامية.

إنّ روجه غارودي يقترح أن يَكون الفن معرفة، ولكنْ معرفة نوعية، إلتزامية، بموضوعها وبلغتها، فيكون دور الفنان التاريخيُّ «دور إيقاظ البشر على وعي صفتهم الإنسانية، صفة الإنسان الخالق»، غير المُرْتَهن إلى قدر «إيديولوجيّ» مضبوط مسبقا «في خمس مَراحل ذات قيمة كلية وثابتة».

فهو لا يُريد فنانا يخدم تصاريف الظروف والبنْية، بل يريد فنانا يساهم في خلق المستقبل، فالفن «بسمته التنبئيّة يعبّر عما هو جوهري في الإنسانية. والعمل الفني هو الواقع الإنساني في طريق الصنع».

4 – 2 – الرّسام ناجي العلي: السّياق الاجتماعي للفنان الفلسطيني معاناة والتزاما

أهمّ محاور السيرة:

ولد ناجي العلي عام 1936 من أسرة فلاحيّة بسيطة شاركت في ثورة فلسطين عام 1936 أيضا وكان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الثانية عشرة من العمر عندما انهزمت القرية أمام عصابات الهاغانا الصهيونيّة التي أجبرت من بقي حيّا على المغادرة إلى لبنان.

استقرت الأسرة في لبنان في إحدى القرى الجنوبيّة تحت الأشجار مدّة ثمّ في ضيافة أحد فقراء البلدة قبل التحوّل إلى المخيّمات القريبة من صيدا. تلقّى تعليمه الأوّل في مدرسة اتّحاد الكنائس المسيحيّة، ثمّ في المدرسة المهنيّة في طرابلس ولكنّه سرعان ما انخرط في مدرسة لتعليم الرسم، وبدأ أوّل رسومه على جدران بيوت المخيّم. ولم يغادر ناجي العلي المخيّم إلاّ لظروف العمل والسفر مجبرا كما حدث له بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان صيف 1982.

تأثّر ناجي العلي في شبابه بالحركات القوميّة العربيّة لأنّها جعلت القضيّة الفلسطينيّة محور اهتمامها المعلن، وقد نما وعي ناجي العلي السياسي بها.

أهمّ محاور المسار الفنّي:

أوّل الإنتاج الفنّي لناجي العلي كان جدران المخيّم في محاولة لتثبيت الانتماء المكاني لفضاء هشّ ومفروض وليس مختارا ولا ينتمي أصلا لسكّانه. فالعمليّة تثبيت هُووي ومكاني لذات مهتزّة ومنغمسة في الشعور بالهزيمة. وقد كان ناجي العلي يسكن المخيّم كلّما عاد إلى لبنان. لقد بدأت أعماله الكاريكاتوريّة في مجلّة «الطليعة» الكويتيّة عام 1963 ثمّ جريدة « السياسة » الكويتيّة 1969 حتّى عام 1974 ليصبح رسّاما في جريدة «السفير اللبنانيّة» الصادرة في ذلك العام. لقد اختار ناجي العلي الرسم الهزلي لا الرسم «الجدّي». وفي ذلك توفيق نفسي إذ أنّ الذات الممزّقة وغير المنتمية إلى المكان وإلى الزمان لا تستطيع أن تكون منسجمة مع الواقع، فستكون علاقته به مرضيّة إذا لم تجنح إلى تشكيل واقع آخر خيالي أو السخرية من ذلك الواقع حتّى تصبح علاقتها به أقلّ عدوانيّة إذ . . . الهزل الكثير من عوامل الانحراف والنزعة التجريبيّة يمتصّها ويحوّلها إلى شيء من الإيجابيّة. كما يمكن أن يكون اختيار الرسم الهزلي أسلوبا في استنطاق واقع مغلق متكتّم أي هو وسيلة لكشفه وجعله واضحا ومرئيّا. فالواقع العربيّ كما يؤكّد ناجي العلي في المقالات الصحفيّة والحوارات هو واقع معتّم عليه لا يقدّم إلاّ نظرة السلطة التي تغلّفه.

رغم أهميّة ما قدّمه ناجي العلي من أعمال في الكويت فقد كانت أعماله في السفير هي الأكثر تميّزا وحضورا. وذلك لعدّة عوامل أهمّها:

- طبيعة الحريّات المتاحة في لبنان رغم الحرب الأهليّة،
- كون لبنان في تلك الفترة ساحة رئيسيّة من ساحات العمل الوطني الفلسطيني،
- عودة ناجي العلي للعيش في مخيّم عين الحلوة الذي لم تتغيّر الحياة فيه كثيرا كما كانت عليه قبل بروز الحضور الفلسطيني،
- تطوّر التجربة الفنيّة لناجي العلي، إذ تمرّس طويلا في الكويت على الفنّ الكاريكاتوري فتعرّف على مفرداته واستنبط مداليلها بوعيه الشخصي وتعاطفه معها.

لقد وسّع ناجي العلي في لبنان معاركه أوسع من ساحة معاركه في الكويت، فأصبح بإمكانه أن لا يشنّ الحرب على إسرائيل وحدها، بل كذلك على القيادات الفلسطينيّة والدوليّة والعربيّة وغير العربيّة التي تؤخّر الحلّ للمنظّمة الفلسطينيّة، وهذا ما جعل دائرة الأعداء حوله تتوسّع، فأجبر على المغادرة من جديد إلى الكويت. ولكن الكويت أصبحت أقلّ احتمالا للرجل إذ تدهورت الحريّات الفنيّة والفكريّة أكثر في العالم العربي بعد عام 1982 فاضطرّ لمغادرة العالم العربي وتمضية بقيّة حياته في لندن، لكن ذلك لم يطل إذ وقع اغتياله عام 1987.

لقد نشرت وكالة الاستخبارات الإسرائيليّة عام 2000 قائمة لأسماء «الإرهابيّين» وكانت زلّة لها معناها أن يكتب اسم ناجي العلي بينها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأثير المسرح والسجن في رسم ناجي العلي:

قبل ممارسة ناجي العلي فنّ الرسم كان ممارسا للمسرح في بعض المخيّمات والنوادي في منطقة صيدا وخاصّة في مقهى محمّد كريم في مخيّم الحلوة.

ولقد كانت الكثير من لوحاته إن لم تكن كلّها مقاطع من مسرحيّات طويلة وعميقة وفيها الكثير من الجمل والكلمات التي تثبت تمكّن ناجي العلي من لغة الشارع ونبضه ومسرحته لما يدور في المقاهي. وقد ساهم تعطيل العمل المسرحي لناجي العلي بل القضاء عليه أمنيّا وقانونيّا في ظهور فنّه الكاريكاتوري تعويضا عن فنّه الأوّل. ولذلك ظهر فنّه الثاني في قالب مسرحي وحواريّ تشكيلا وكلمات مكتوبة. فلوحة الرسم العادي لا نجد فيها عادة كلمات مكتوبة.

وقد أتاحت إيقافات السجن التي قام بها الأمن اللبناني ضدّ الكثير من القوميّين اللبنانيّين والفلسطينيّين في جعله يجد ملاذا تنفّسيّا في الرسم، فكانت خطاباته بقلم الرصاص على جدران السجن أو على علب السجائر. فالسيجارة هي تعبير «عن رجولة مفقودة مستعادة» كما كتب صديقه بُلَنْد الحيدري وأوّله رسم احتفظ به ونشره كان في الأصل على علبة سجائر كان رسم زميله في الاعتقال سعيد الأسدي عام 1961، ظهر فيه وجهه معلّقا على صليب وبرز فيه الهلال على جانب أذنه اليسرى.

المحاور الرئيسيّة لرسوم ناجي العلي:

كان من الطبيعي أن يبحث العلي عن توقيع مناسب باختيار توقيع اسمه في البداية، ثمّ أصبح يرسم دون توقيع. ثمّ اختار الصليب قبل أن يضعه ضمن دائرة أو في مستطيل. وبعد هزيمة 1967 ظهر توقيعه المشهور «حنظلة». وقد كان في البداية يشبه الضفدع، ودون أشواك على رأسه «أصلع» ثمّ أصبح يكتسب شيئا فشيئا ملامح ثانية ليكون حافي القدمين وثوبه قصير مرتفع وذا شوك نافر على رأسه، ومديرا ظهره للناظر.

لقد كان رمز ناجي العلي طفلا، لأنّه يعتبر نفسه بريئا في نقده وصادقا في ما يشعر به. ويعتبر أنّ شعبه طفل اعتُدي عليه من الكبار في العالم. وقد كان هذا الطفل مشروعا ينضج بالمرارة كالحنظل لأنّ واقعه مرّ فسيكون عرضه لواقعه مرّا أيضا. وقد كان هذا الطفل يشبه الضفدع لأنّه رُمي في مخيّمات تشبه المستنقعات، وأجبر على التأقلم مع الأوضاع الجديدة وأن لا يعيش عيشةً عاديّة ككلّ الضفادع. ولكن حنظلة انتهى طفلا يراه ناجي العلي ذا «10 سنوات» فلقد هُجِّر وعمره 12 سنة وراء الحدود اللبنانيّة، وقد كان ناجي العلي مثل حنظلة حافي القدميْن مرقّع الثوب. فحنظلة هو ناجي العلي وهو الفلسطينيّون يديرون ظهورهم لهذا الواقع الذي يرفضونه والذي فرض عليهم أن يبقوا دون نموّ سليم (حنظلة ليس طبيعيّا). ولذلك كان شعر رأسه غير تامّ بل هي أشواك لا يملك غيرها لمناطحة هذا الواقع.

استنتاج:

لقد كان ناجي العلي مثقّفا شاهدا على عصره في مواجهة سلطات متعسّفة مرئيّة وغير مرئيّة. انتمى إلى المؤسّسة وكان خارجا عنها حتّى لفظته ولم تعد تحميه (المؤسّسات الصحفيّة). وكان مثقّفا أخلاقيّا رفض الانتهازيّة حتّى لدى المناضلين الفلسطينيّين. وانتهت المؤسّسات الفلسطينيّة التي لم تعترف بالرسّامين، ولذلك لم ينتقد اتّحاد الكتّاب والصحفيّين الفلسطينيّين مقتله وصمت عليه. لقد كان فنّ ناجي العلي الساخر يحمل الكثير من التجديد والحداثة. وقد استطاع متابعة الأحداث لتيسير فهمها ولم يغب عنها. فالحرّيّة وفنّه والتاريخ لا تنفصل عن بعضها البعض.

4 – 3 – فضل مخدر : عالم دين يرسم:

بدأ حيدرة الهاشمي تأسيس الحس الجمالي بوصفه المطول للطاووس. وقد التقطت ذلك، الجمالية القرمطية فكان تمجيد الطائر في المَصْوَرَة البحرينية، إذ كان نقش الطائر على الجص منصوبا على قبة قبر أبي سعيد (41)،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان إيحاء الطاووس نازلا من ثقب قبة جامع بهاء الدين العاملي بأصفهان. فالطائر هو رمز للتعالي العرفاني الناهد للانسان الكامل، وهو رمز لنيل الولاية والرئاسة. ولكن الجمالية العلوية لم تجد فرصتها التاريخية الأولى إلاّ مع التأسيس الصفوي. ومع السقوط الصفوي ،بل سقوط التعقلية الإسلامية نهائيا متزامنا مع ذلك السقوط (مَنْع علاء الدين الطوسي من التفلسف في اسطمبول) كانت الفرصة التاريخية الوحيدة لانتصار التَّيْمَوية على الماتريدية والأشعرية، بل حتى على الجعفرية أحيانا كثيرة، جعل الحِموية الماتريدية – الأشعرية- الجعفرية سابقا تقبل تحريم الصورة لأن الصورة تفضح التجسيمية التَّيْمَوية للألوهية. وذلك الانتصار، كان مما جعل المنجزات الصفوية في تأسيس الرسم الاسلامي تضمحل لتصل إلى النقطة الصِّفرية .

جاء محمد حجّي، الرسام المصري، لكي يعيد التأسيس، في زمن هيمنة الإمّة التشكيلية الغربية بالعالم العربي هيمنة مطلقة. فكان له بثمانينيّات القرن العشرين ديوانان تشكيليان، الأول كان فيه مُكْتَنِها لإمّة الاستبداد (شمال/ يمين (42))، والثاني كان فيه مُكْتَنِها للكثير من أبعاد إمّة القرآن الكريم: رسام برسم القرآن. وفي الأول لا يمكن اعتباره كاريكاتوريّا، بل كان عابرا يوسفيّا لبشاعة الاستبداد العربي وتبعيته، إلى حدّ جعله» يتقيّأ تقززا واستعظاما تشكيليَّيْن، ويجبرنا على التخلّص من الاستعدادات للخضوع» (43). وفي الثاني قام بعمل فني غير مسبوق (إلاّ في نثر العرفانيين وشعرهم وخواطرهم) في عبور الكثير من المعاني القرآنية الرئيسة في رؤية استبطانية وشهودية (فَلْقُ الحب والنوى، القيامة، عواقب الظلم، قلب النبي، . . .). وفي العملين لم يكن «واقعيّا» / ظاهريّا مطلقا، ولم يكن استنساخيّا للظاهر المراوغ، أو متكسّبا من الفنّ، بل كان عبوريّا – يوسفيّا، التزاميّا، انتصاريّا، يبحث «في البطن وبطن البطن إلى سبعين بطنا» (44).

فضل مخدّر، من مواليد قرية البابلية (45) عام 1967. والده كان فلاحا، وشبه أمّيّ، دفعه أهله للعمل في بيروت وهو دون البلوغ، بيّاعا للخبز والورق وغيرهما، مما جعله يعيش صعوبات تَنْشِئوية واندماجية ومراهقة صعبة، ثم عمل سائقا للشاحنات الكبيرة في الكويت. والدته أميّة كانت محافظة على الصلوات، على عكس الوالد. لم تكن لوالده ولا لوالدته ميول تشكيلية، حتى التقليدية. ولكن العائلة اشتهرت بذكائها اليدوي، ولذلك كانت هي التي أدرجت التقانة الفلاحية الأوروبية للقرية، تجهيزا وإصلاحا.

صلّى الطفل فضل وهو مازال دون البلوغ، فلما بلغ عاش مراهقة صعبة مع الرفاق. وعندما عاد إلى الصلاة بالكويت، وعمره حوالي 16 سنة، كانت عودته بتأثير جيرانه الوهابيين، وأصبح يحضر معهم درسيْ الخميس والجمعة. ولم تتفطن الوالدة لهذه التنشئة الثانوية المستجدة، إلا لما تأخر عن صلاة الظهر بالمسجد، فصلاها في الدار على الطريقة الوهابية. وعلى الفور طلبت من الجار العامليّ أن يأخذه إلى المسجد الذي يصلي هو فيه. وفي سن السابعة عشر التحق بالمدرسة الجعفرية ببيروت. وقد استطاع فيها الأستاذ العراقي أن يجعل جل الأساتذة متديّنين، ثم التحق بهم التلاميذ بعد أن كانوا يعيشون معهم قطيعة عاطفية. ولما كان تقليد الأستاذ للمراجع «محافظ»، كان تقليد الشاب فضل كذلك.

في الكويت كانت حصص الرسم من أمتع حصص المدرسة. اكتشفه معلم مصري هاوٍ للفن التشكيلي فسعى لصقل موهبته. وفي العطلة الصيفية كانت الإدارة تفتح المدرسة للأنشطة الترفيهية فكان دائما يختار الفن التشكيلي. وهو يكشف في مقطع سيريّ من كتابه شَقْشَقَةُ قَلَم عن صلته بالأستاذ أسامة، أستاذ الرسم: «عرَف محبّتي للرسم ورغبتي في التعليم، وأعطاني من الاهتمام الكثير، مما دفعني لأكون أحد أبرز الطلاب على مستوى المدرسة عموما في الرسم وفي سائر النشاطات المتعلّقة بهذه المادة» (46). ولم تكن الصلة صلة تعليمية مهنية فحسب، بل كانت تحمل الكثير من العاطفي. فالأستاذ ظاهرا «كان قاسيا بتصرفاته كقسوة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

تقاسيمه وميلان حاجبيه إلى العبوس» (47)، ولكن التلميذ فضل يتجاوز الظاهر ليصل إلى ما يعتقد أنه باطن أستاذه: «اكتشفت بعد مدة ليست بالقصيرة أن مظهره الخارجي خالف قلبه الممتلئ بالرقة والشفافية» (48)، ليكتشف أيضا أنه يحمل صفة القدرة على صنع الجمال التي يعتبرها التلميذ من أهم ما يميّز الإنسان الأفضل، فالأستاذ أسامة يستحق الاهتمام «لبريق الألوان على لوحاته وسلاسة أنامله المتدفقة فنا وحبا وطبيعة غنّاء في رسوماته التي فاقت حدود رغباتي في تعلم الرسم ودقة التعبير من خلاله» (49).

لقد أصبحت للتلميذ فضْل حظوة لدى الأستاذ أسامة جعلته يستطيع أن يعدّل من سلوك الأستاذ «القاسي» قليلا. لم يرسّخ الأستاذ في تلميذه حب الفن فحسب، وغنما سؤال الفن أيضا، إذ قال له: «عليك دائما أن تسأل نفسك: من يحرّك من؟ من يحمل من؟» (50).

اختصّ في العلوم الدينية عن حب وعزم، معجبا بمحمد رضا المظفر ومحمد باقر الصدر. ليست له مكتبة ورقية كبيرة، ولكنها ذات غلبة للأدب القديم وخاصة المحدث النهضوي و(الجَمْهَرَات بالعربية، ولكنه بصدد توسيع مكتبته الإلكترونية. وقد كانت مذكرته في الماجستير في الفلسفة السياسية عن الفارابي، وهو يعد رسالة دكتوراه. غلبت عليه صفة «الأديب»، منوّعا تجاربه الأدبية، من الخاطرة إلى الأقصوصة والشعر، وأخيرا الرواية رواية إسكندرونة)، وله شبكات علائقية كثيفة بالأدباء في لبنان وسوريا وتونس وغيرها، متقلدا مسؤوليات تنظيمية بينهم.

لم يتخل في مرحلة عمرية أو مرحلة ملّيّة من حياته عن الفن التشكيلي. وهو لا يرى تناقضا في الاختصاص في العلم الديني والفن التشكيلي، وبين العمامة والريشة، وقد كان يعمّق دراسته في الفن التشكيلي عند الفنان زهير الحَمَوي سنة 1996 ببيروت، وقد أصبح مُعمّما، مشتغلا في حل الدعوة والكتابة الدينيين. وهو يعتقد أن دعوة القرآن والنبي إلى تأمل الجمال صريحة مستشهدا في مقال له بجريدة السفير بثلاث آيات:

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾ (سورة النحل، الآية 6)؛ ﴿أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ﴾ (سورة ق، الآية 6)؛ ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجاً وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ﴾ (سورة الحجر، الآية 16)، وبحديثين نبويّين: «إن الله جميل يحب الجمال» و«إن أجمل الجمال: الشعر الحسن ونغمة الصوت الحسن» (51). وهو يسترجع في المقال نفسه محمد قطب إذ يماهي بين الحق والجمال، وهو استرجاع هام، إذ أن المنتمي إلى مدرسة محمد قطب لا يعود إلى الجعفري عادة، أما الجعفري فيسمح لنفسه – دون خوف من إمكانية رفض طوْفيّته – فالفن في نظر فضل مُخدّر لا يراه كذلك إذا «حمل غاية سامية ومنفعة» (52). ولكنه لم يسترجع عماد الدين خليل ومرتضى مطهّري وطارق رمضان.

إنه يتنزّل من ضرورية الفني، إلى مُباحيّته وإمكانية وقوعه في الحِرميّة، متنقلا بين التغني والتمثيل والشعر. وهو في المقال نفسه يبدي حماسته لما يراه نجاحا لبنانيا في إسلامية الموسيقى الأركسترالية والسينما، «و إنْ كان كل ذلك يحتاج إلى تطوير، إلا انه أنموذج حي لفنون جميلة إسلامية تلقفتها ساحة الوجود الإنساني في محيطها بكبير لهفة، وتفاعلت معها، واعتبرها الوسط الثقافي اللبناني والعربي محل احترام» (53). فهو لا يزيد جذريا في نظرية الفن، وإنما يدعو إلى مزيد المراكمة، كانت له رغبة شديدة في رسم الإنسان كاملا، لكن مرجعيته كانت ترفض ذلك. وفي اليوم الذي سمع بوفاة صاحبها أخذ قلما ورسم إنسانا كاملا، إذ حرّر بذلك مكبوته.

لقد كانت له مجموعة كبيرة من اللوحات، ولكن في عدوان سنة 2006 وضعها في مدرسة ابتدائية فتلفت باستعمال شاغليها لها. ولم يقم بأي معرض ولكنه زيّن كتبه الأدبية برسومه، وقد كانت متنوعة الأدوات: الفحم وقلم الرصاص والممحاة والألوان المائية، بالأبيض والأسود أحيانا وبالألوان جميعها أحيانا أخرى.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

إنّ الذي يهمّ في تجربة فضل مُخدّر ليس الفني، فهو انطباعي (54)، وليس له مواضيع ابتكارية (طبيعة في حالة نشاط أو في حالة جامدة، صُوَر شخصية، خُطاطات...). وهي ليست مسلّطة على اليومي والمستقبلي والثوري، وليست حاملة لقلق وجودي واضح. ولكن الهامّ أنه عالم دين يمارس الفن التشكيلي، ويشاركه في ذلك عالما دين عامليّان يسكنان قريتهما (على عكس فضل مُخدّر الذي هو بين المدينة والقرية). فطوْفيّتُه ومؤسسته الدينية تحمل حماية للفن التشكيلي والفن عموما، وليست لهما عدائية تجاه الفن، إذ أنهما يَعْلَمَان بممارسته الفنية (كتبه المحلاّة برسومه وجدران منزله كذلك) ويعلمان أنه عمّق علمه الفني وهو حامل للعمامة بالعاصمة نفسها، و لكن غلبة صفة الأديب على ممارسته الفنية وعدم تفكيره إلى حد الآن في المراكمة الكميّة للممارسة التشكيلية وعدم خطّه لمدرسة خاصة به في البحث التشكيلي الغائب كثيرا عن لوحاته، وكذلك عدم مبالاة طوْفيّته ومؤسسته الدينية بإنتاجه التشكيلي - ربما خوفا من الطوْفيّة الأخرى ومؤسستها الدينية المعاديتين للفن عموما والفن التشكيلي خصوصا - كلها تجعل تجربته التشكيلية دون مستقبل واضح. صحيح أن أحد أبنائه شغوف بالفن التشكيلي، ولكنه لم يستطع نشر هذا الشغف بطوْفيّته أو لم يفكر فيه رغم أنه يرى أن البحث الفني «من أخطر ما يواجهه الإسلاميون في هذه المرحلة» (55). وبذلك تضيع فرصة أخرى على طوْفيّته بما هي طوْفيّة ثورية، عقلانية، تأسيسية لعلوم الإسلام وفنونه، لتكون فرصة فضل مُخدّر إلى حد الآن دون مستقبلٍ وارثٍ.

كان فضل مخدّر انطباعيا في أكثر الحالات، أي خاصة عندما يستعمل الالوان، وذا «فن ساذج» -بما هوممارسة تشكيلية لا تعود إلى الفن العالم («الأكاديمي» أو «الطليعي»)، مبتعدة كثيرا عن قوانين الأفق - لـمّا يستعمل قلم الرصاص والممحاة والفحم. والتشكيل «الساذج» مقصود، إذ يريد أن يقرّب الرسم من ممارسة واهتمام إلى أوسع جمهور، فيصبح هذا الفن قريبا من الطبيعة والعصامية، ويدخل ضمن عادات الطفل والشاب والكهل المسلمين.

خاتمة:

من خلال الحالات الفنية المعاصرة التي اصطفيناها (ناجي العلي، فضل مخدّر...)، نلاحظ أن إمّة الالتزام التشكيلي العربي المعاصر محتجبة تماما عن إمّة الاختيار التشكيلي بالعالمية الإسلامية الأولى.

فمحمد راسم، الجزائري، لم يكن ممتثلا للإمّة التشكيلية للعالمية الإسلامية الأولى، فبقطع النظر عن تلفيقيته المُنمنمية - الواقعية، لم يكن مُكتنهًا للخلفية الغنوصية لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، ولم يكن أفقه إلا زخرفيّا، فلا علاقة لعمله بالواقع الجزائري الديناميّ.

ليس المطلوب من الالتزام التشكيلي العربي المعاصر أن يكون ذا امتثال تامّ لتشكيلية العالمية الإسلامية الأولى، وإنما المطلوب منه أن يوجد لحالاته الإفرادية أرضية موحّدة نسبيّا، وأن يُنهي القطيعة التجاهلية مع الإرث التشكيلي، لأنها تعني القطيعة مع اللاوعي الثقافي للإمّة المتحكم إلى حد كبير في ممارساتها المستقبلية، فتجاهل ذلك الإرث أو احتقاره، إنما يعني عدم الاستفادة من ثرائه وعدم السماح له بالتطور، وجعل التجارب الحديثة في قطيعة مع بعضها البعض، ومع إمكانيات التأثير في المستقبل الثقافي للأمّة (56).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1) الميم هنا بالإمالة.

2) Abric(J-C), « représentations: aspects théoriques », in: Pratiques sociales et représentation, PUF, Paris, 1994, P.22.

3) Foucault (Michel), Archéologie du savoir, Gallimard, Paris, 1969, P.250.

4) أبريك (ج-ك)، م.س، ص35-36.

5) إخوان الصفاء، الرسائل، الجزء3، دار صادر، بيروت، 1977، ص73.

6) م.س، ص66.

7) ابن عربي، تفسير القرآن العظيم، الجزء2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص293.

8) ﴿بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ** لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنزِفُونَ ﴾(سورة الواقعة، الآيتان 18-19).

9) ابن عربي، م.س، ص293 أيضا.

10) «نقش-بند» في اللغة الفارسية هو المصور.

11) بابادوبولو (ألكسندر)، م.س، ص67.

12) م.س، ص69.

13) م.س، ص70.

14) م.س، ص70أيضا.

15) م.س، ص 70أيضا.

16) م.س، ص71.

17) م.س، ص72.

18) م.س، ص72 أيضا.

19) بابادوبولو(أ.)، جمالية الرسم الإسلامي، مؤسسات بن عبد الله، تونس، 1979، ص 37.

20) ديماند (م.س)، م.م، ص 41.

21) الزرقاني، شرح الزرقاني على الموطأ، دار العروبة، القاهرة، 1968، ج4، ص98. والعسقلاني (ابن حجر)، فتح الباري، دار المعرفة بيروت، 1984، ص 332، وغيرها.

22) الأزرقي، أخبار مكة وما جاء فيها من آثار ،المطبعة الماجدية، مكة المكرمة، 1933م (1352ه)، الجزء الأول، ص62.

23) م.س، الصفحة نفسها.

24) م.س، الصفحة نفسها.

25) م.س، ص61.

26) م.س، ص61.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

27) إنهم «يجنّون»، لأن المصوّر السليماني يلتمس الباطن لا الظاهر، والجوهري العميق لا السطحي «الواقعي».

28) ابن الـمُلَوَّح (قيس)، الديوان، دار الجيل، بيروت، 1992.

29) الحلاّج، الديوان ومعه الأخبار وكتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، من صفحة 105 إلى صفحة 110.

30)ابن حنبل (أحمد)، المسند، دار التراث، بيروت، 1968، ج1، ص293.

31) قال الرسول: «مثل المؤمن المخلص كالماء» [المدني، مصباح الشريعة، دار التعارف، بيروت، 200، ص21]

32)العارف الموسوي، صلاة العارفين، دار التعارف، بيروت، 2001، ص85.

33) لا يُمكن تبرير تحريم الأيقونات بعامل معاشي هو حاجة الدولة البيزنطية للذهب، لأنّ بإمكان رؤساء الدّين تحريم صنع الأيقونات من الذهب وتحليلها بما سوى الذهب.

34) ديماند (م.س)، الفنون الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، 1982 ص37.

35) م.س، ص37.

36) ديماند (م.س)، ص38.

37) اعترفت المصادر العربية بهذه المظلومية.

38) ...ذلك في حادثة شهيرة، إذ تنازعت قريش في شأن الحجر الأسود، فرضوا بمحمد الشاب حكما. ولم تكن عند قريش مشكلة تمويلية تجعلها ترضى بتخطيط الرسول وهي كارهة له، ومن المعروف أن الكعبة - نفسها - مملوءة ذهبا وفضة. وهل النبي أقل ابراهيمية من ابن الزبير؟ !!!.

39) الشهرستاني، الملل والنحل، دار المعارف، بيروت، 1969، ص82.

40) استمر هذا التصور مع الشامين التيموين على عكس الشامين المحيوين (المتابعين لابن عربي).

41) صدّيقي (محمد الناصر) القرامطة من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجريين، أطروحة دكتوراه، قسم التاريخ، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، 2006، ص495.

42) أصدرته دار سيراس التونسية عام 1984.

43) بن حمدة (منصف)، «محمد حجّي: أول رسام يرسم القرآن» جريدة القدس العربي، لندن، 23/ 11/ 1999، ص6.

44) حديث نبوي شريف يصف مراتب القرآن الكريم

45) جمعت هذه المعطيات السّيَريّة من الرسام نفسه، أثناء زياراته لاتحاد الكتاب التونسيين بتونس وأثناء زياراتي لبيروت، بن عامي 2011 و2012.

46) فضل مخدر، شِقْشِقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص97

47) فضل مخدر، شِقْشِقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص97

48) فضل مخدر، شِقْشِقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص97

49) فضل مخدر، شِقْشِقَة قلم، ديوان الكتاب، 2010، ص97.

50) فضل مخدر، م.س، ص99.

51) مُخدّر(فضل)، «الفنون الجميلة في الإسلام وتحديات المرحلة»، السفير، 28/ 09/ 2012، ص7.

52) م. س؛ الصفحة نفسها.

53) م. س؛ الصفحة نفسها.

54) الانطباعية مدرسة تصويرية ظهرت بين عاميْ 1874 و1886، بأوروبا الغربية، مسجّلة القطيعة الأوروبية الغربية لأول مرة مع الفن «الواقعي»، ولكنها لا تعني القطيعة الكلية معه. إنه مذهب تشكيلي ينافح عن الانطباعات الحرة وحراك الظواهر أكثر من الطابع القار والتصوّري للأشياء، وأساسية النور وتصريف الألوان.

55) م. س؛ الصفحة نفسها.

56) تفاصيل هذه الأفكار في كتاب بالكحلة (عادل)، الفن والاجتماع في عالم الإسلام (معدّ للنشر).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعريّة المدينة الأوروبيّة في الرّواية النّسائيّة المغاربيّة

بوشوشة بن جمعة / جامعي، تونس

■ إنّ البحث في شعرية المدينة الأوروبية في الرّواية النّسائية المغاربية، يستمدّ أهميّته من كون هذه الإشكالية لم تمثّل موضوع مقاربة نقدية، وذلك رغم تواتر البحوث التي تناولت مسألة الهويّة، تعدّدت زوايا النظر إليها وتنوّعت المواقف منها (1). وهي بحوث بقدر ما ركّزت على مقاربة الآخر/ كيانا، متعدّد الوجوه، ومن ثمّ الصور، في علاقته الملتبسة حدّ التناقض مع الأنا، فإنها لم تقارب إحدى الصور الكائنة والمهمّة لهذا الآخر، وهي

صورة الآخر مدينة، باعتبار أن المدينة الغربية، و-هنا الأوروبية-، تمثل فضاء حاويا للآخر، ودالاّ على هوّيته في شتّى تجلّياتها، وكاشفا لخلفيات تعامله مع الأنا: سلبا أو إيجابا، وما يقيمه من علاقات معها، تبلور مختلف منظوراته لها.

كل هذا، يكسب هذا البحث سمة اختلافه عن المنجز النقدي العربي، باشتغاله على تيمة شعرية المدينة الأوروبية، التي ستمثل المصدر الأساسي، الذي سيرفدنا بالمفاهيم والاشتراطات النظرية وبعض الأدوات الإجرائية الضرورية، للبحث في جماليات المدينة الأوروبية، من خلال صور تمثّل عدد من كاتبات الرواية المغاربية لها، ومقارنتها بمدنهن المغاربية في ضفاف جنوب المتوسط، وذلك لأن شعرية المكان هي التي "تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي، وتلحّ خصوصا على أهميّة رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله" (2)، سواء بصفة دائمة أو مؤقتة، باعتبار العلاقة التفاعلية بين الإنسان والمكان. وهذا ما يجعل الدلالات التي تتوفّر عليها المدينة الأوروبية، في تعدّدها وتنوّعها وفعالياتها في بلورة منظورات كاتبات الرواية المغاربية لها، لا يمكن أن تدرك إلاّ بالرجوع إلى شعرية الأماكن التي تشكّل منها هذه المدينة الأوروبية وسيميائيتها، باعتبار أنه ليس هناك من شيء يستطيع أن يحدّثنا عن المكان الروائي في شتّى تجلّياته الجمالية والدلالية أحسن من شعرية المكان نفسها.

ولهذا ستكون شعرية المكان إطارا نظريا وسندا منهجيا في مقاربتنا لمدينة الآخر الأوروبية وصور تمثّلها في عدد من نماذج الرواية النسائية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المغاربية، وهي: "مراتيج"، لعروسية النالوتي، و"زهرة الصبّار"، لعلياء التابعي، و"نخب الحياة"، لآمال مختار، و"طرشقانة"، لمسعودة بوبكر من تونس، و"ذاكرة الجسد"، و"الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي من الجزائر، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، من المغرب. وهي روايات تشترك في سفر ساردات‌ها/ البطلات، رموزا شفيفة لذوات الكاتبات. إلى أوروبا، وخوضهن عددا من تجارب الوجود ومغامراته، ببعض مدنها، وهي خمس: باريس ولندن وفيينا وبون وغرناطة، مع الإلماع إلى هيمنة حضور باريس، وقوة سلطة اجتذابها للانا/ المؤنّث المغاربي، مقارنة بنظيراتها الانغليزية/ لندن، والألمانية /بون، والنمساوية / فيينا، والاسبانية / غرناطة، ما أكسب المدينة الأوروبية، من خلال هذه المدن الخمس، أهميتها الإنتاجية: الجمالية والدلالية في الكشف عن هوية الآخر/الأوروبي، من خلال مختلف معالم مدينته، ومن ثمّ الوقوف عند خصائص تمثل الأنا/المؤنّث المغاربي لها، من خلال التركيز على استقراء مختلف أشكال تفاعله معها، تفاعلا قد يحمل العلامات الدالّة على اختلافه مقارنة بصورة علاقة الأنا بالآخر، التي صوّرتها الكثير من نماذج الروائيين العرب (3).

1 – مدينة باريس والمرايا المتعدّدة للآخر:

تتعدّد صور مدينة باريس وتتنوّع منظورات عدد من كاتبات الرواية المغاربية لها، فتكتسب في كلّ صورة منها ملامح وجه خاصّ للآخر الأوروبي وسمة دالّة من سمات علاقة الأنا المغاربي به، تستمدّها من مقصدية تحوّل ذلك الأنا إليها. فضلا عمّا تتوفّر عليه من علامات دالّة على خصوصيتها: الحياتية/ والعلمية/ المعرفية/ والفنية/ والطبيعية. وهي الصور المتعدّدة التي عكستها مرايا روايات: "مراتيج"، لعروسية النالوتي، و"زهرة الصبّار"، لعلياء التابعي، و"ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، و"الأسود يليق بك" لذات الكاتبة، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، حيث سنعمد إلى تناولها منفصلة عن بعضها البعض لغاية منهجية، باعتبار تضافرها مع بعضها البعض وتكاملها في رسم الصورة الكلية/ الكبرى لمدينة باريس.

1 – 1 – باريس: مدينة العشق:

تمثل باريس/مدينة للعشق، يمارس أهلها الحياة على إيقاع سمفونية الحب، احتفاء بالروح في تساميها وبالجسد في غواياته، في روايات، "ذاكرة الجسد"، و"الأسود يليق بك"، لأحلام مستغانمي، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

ففي رواية "ذاكرة الجسد"، يمثل العشق/الايقاع الناظم للرواية، وباريس/المدينة الحاضنة لمختلف صور تجلّيه. فهو عشق للفن التشكيلي، يمارسه خالد بن طوبال رسما لجسور مدينته/الموطن: قسنطينة، حد الجنون. وهو عشق لهذه المدينة التي تسكنه، ما حوّل باريس إلى مدينة معادية. عشق تلتبس فيه التخوم بين اللوحة/الأنثى: حياة، حدّ التّماهي، بفعل"فوضى الحواس"، وهو عشق للأنثى: الفرنسية "كاترين" والجزائرية، "حياة"، حيث يتّخذ مع الأولى إهابا أبيقوريا، فتكون لذّة الجسد ومتعته هما المدار والمدى، وسبيل نسيان خالد بن طوبال انجراحات الوطن/ الأصل: الجزائر، ومعاناة الوطن/المنفى الباريسي، واكتشافه لذاته، من خلال الشخصية الضدّية للآخر/ كاترين، يقول: "فلا أجمل من أن تلتقي بضدّك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك، وأعترف أنني مدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء، كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية سوى شهوتنا المشتركة وحبنا"(4).

أما مع الثانية/ حياة، فيتّخذ العشق، أكثر من صورة تجلّ، تلتبس فيها التخوم بين الأنثى/ واللوحة، ما يعسّر التمييز بين مختلف سمات العشق وسياقاته، بسبب تداخل الحدود بين الواقعي/ والمتخيل، الحقيقي/ والرمزي، الحسّي/ والمجرّد، المرئي/ والرؤيوي،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعقول/ واللامعقول، والعقل/ والجنون، وهو الجنون الذي يمارسه خالد، فنون عشق/ للرسم: سبيل تعويض لفقدان الوطن/ الجزائر، وللمدينة/ الموطن، قسنطينة: عنوان انتماء وشهادة هويّة، وللأنثى/ الذاكرة الفردية/ للأنا، والجمعية، وجغرافيا الوطن/ والموطن وتاريخ كليهما، الذي يفيض لينفتح على التاريخ القومي، الأندلسي/ ماضيا بعيدا، واللبناني/ ماضيا قريبا وراهنا، يقول في خطاب بوح عشقي لحياة: "أكان حبّك يجرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق، تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، في آخر المطاف، الجنون أو الموت" (5). وهو ما يجعل باريس/ مدينة عشقية تحقق لخالد بن طوبال الامتلاء بالشهرة والرغبة والجنون، قبل أن تنتهي تجربتا عشقه إلى العطب، حيث يتخلّى في الأولى/ عن كاترين، قبل أن تتخلّى عنه حياة في الثانية، لتعود إلى الجزائر، وتتزوج بأحد كبار الضباط، فانضاف إلى عطب الجسد/ بتر الذراع، عطب الروح/ خسران الرهان على الحب.

وتبدو قسنطينة/ المدينة المضادة لباريس/ العشق، حيث لا تجيز اعرافها وعاداتها وتقاليدها العشق علنا لتبيحه سرا، "فقسنطينة مدينة منافقة لا تعترف بالشهوة، ولا تجيز الشوق، إنّما تأخذ خلسة كل شيء، حرصا على صيتها، كما تفعل المدن العريقة، ولذا فهي تبارك مع أوليائها الصالحين الزانين والسراق" (6)، ولذلك فهي مدينة المتناقضات التي تجمع بين المقدس: المآذن/ الصلاة، والمدنس: الأغاني/ والقنوات الإباحية. وهي المدينة المنغلقة على ثالوثها المحرم (الدين - الجنس - السياسة)، لتكون المدينة المفارقة لباريس، في انفتاحها وتحررها، ولذلك اتسم منظوره لها بالسلبية: " إنها مدينة لا تطاق. إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا" (7).

وتتسع المفارقة فتتجاوز قسنطينة/ وباريس، لتشمل فرنسا/ والجزائر، ما يعمق معاناة خالد بن طوبال ويضخّم حيرته وأزمة هويته، وهو ما يكشف عنه قوله: "تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار" (8).

وهي صورة دالة على أزمة العلاقة بين الأنا/ المغاربي المثقف والآخر/ الأوروبي وتشظيه بين الانتماء للوطن/ الجزائر واللا انتماء، وبين قبول الآخر له ورفضه في آن.

وتحافظ الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "الأسود يليق بك"، على ذات صورة باريس/ مدينة عشقية، في المقام الأول، باحتضانها علاقة عشق طلال هاشم رجل الأعمال اللبناني، الثري، الباذخ، بهالة الوافي، المغنية الجزائرية المقيمة بدمشق. وهو عشق احتضنه أحد فنادق باريس الفاخرة وأحد مطاعمها الباذخة، وإحدى شققها الفارهة المطلّة على حديقة بولونيا والبحيرة. وهي الفضاءات الباريسية التي منحت هالة/ الأنثى، مباهج عشق "ما يفيض على نساء العالم جميعهن" (9). وهو ما جعلها "تكشف أنّ للحب ضفتين حتى اجتازت واقعها إلى الضفة اليسرى" (10)، الأولى: ضفّة باريسية حققت لها امتلاء الكيان الأنثوي، من خلال ما أتاحته لها من حرية العشق والمتعة، والثانية: جزائرية، تدرك العشق عيبا يتحكم في حياة الأنثى وعلاقتها بالآخر/ الرجل والمجتمع، باعتبار انتمائها إلى (مراونة) "مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف" (11). فكان أن حرّم الحب فيها من قبل الإرهابيين، ففصلت من وظيفتها/ معلّمة بسبب غنائها للحياة، كما فصل أحد تلامذتها لكتابته "أحبك لصديقته". هي مدينة البكاء على الحياة شجنا، تقترن في ذاكرتها بالعطب العاطفي، حيث فشلت خطوبتها مع قادر ورغبتها في الاقتران بزميلها مصطفى.

انجراحات أنوثة عمّقتها حوادث اغتصاب الإرهابيين وقتلهم الأبرياء دون وجه حقّ هي صور المفارقة بين المدينتين، الباريسية والجزائرية، حيث تحتفي الأولى بالحياة عشقا فيما تنعى الثانية الحياة قتلا وإرهابا.

أما الكاتبة فاتحة مرشيد في راويتها: "لحظات لا غير"، فترسم صورة نموذجية لباريس المدينة العشقية، من خلال تصوير شخصيتها أسماء الغريب، مظاهر احتفال هذه المدينة وأهلها بعيد الحب دليلا على احتفائهم بالحياة، تقول: "هاهي باريس تستيقظ على إيقاع نبض العشاق، قلوب حمراء، بكل الأحجام والأشكال تملأ الواجهات الزجاجية للمحلات، كتب عليها: "أحبك بكل اللغات" (12).

ولما لم يكن هذا العيد يندرج ضمن الأعياد التي تحتفل بها في مدينتها الدار البيضاء، مع زوجها السابق، فقد أبت إلا أن تحتفل به، على طريقتها الخاصة، ذهنيا لا فعليا، حتى تعيد الاعتبار والقيمة لكيانها المؤنث، الذي غبنته مؤسسة الزواج الرسمية لسنوات عشر وهمّشته، فكان شبه معطب، تقول: "فكرت وأنا في طريقي إلى المستشفى أن أعرّج على بائع الورود، أشتري باقة ورد حمراء أصاحبها بورقة صغيرة أكتب عليها بكل حب "كل عام وأنت حبيبتي"، ثم أطلب من البائع إرسالها إلى عنوان الفندق، وهكذا أتوصل بهدية عيد الحب ككل النساء الفرنسيات اللاتي أنعم الله عليهن بحب في هذا اليوم الذي يخلّد ذكرى سان فلانتان، الراهب الذي ناضل من أجل العشق والعشاق" (13)، إلا أن هذا الحلم سرعان ما يعطبه تذكر أسماء ذاك الحوار الذي دار بين زوجين مغاربيين حول عيد الحب وكشف الاختلاف الكبير في تمثل الآخر/الفرنسي للحياة وعلاقته بالمرأة، حيث يدرك الزواج نقيضا للعشق: "قالت: أتعلم أن اليوم عيد الحب، وكل حبيب يقدم لحبيبته هدية؟ إنه عيد العشاق. أجاب بابتسامة ساخرة: نعم إنه عيد العشاق وليس عيد الأزواج"(14)

وهو المنظور المفارق لماهية العشق الباريسي، ونجد مدينة الدار البيضاء المغربية تكرّسه، حيث يمارس العشق سرا خشية الافتضاح في مدينة لا شيء يخفى فيها، وفي العتمة خوف الاحتراق بالنور، فيكون موضوع تهديد سوزان زوجة وحيد الكامل عشيق طبيبته أسماء الغريب - وانتقامها منها بشكواها إلى هيئة الأطباء، فيتحول العشق إلى موضوع محاكمة بمثول أسماء أمام المجلس التأديبي، إلا أنها تفضل التضحية بمهنتها في سبيل الحب بتقديم استقالتها وزواجها بوحيد الكامل.

كل هذا يجعل من مدينة باريس/العشقية مدينة مفارقة للمدينة المغاربية، ممثلة: في قسطنطينة والجزائر في رواية "ذاكرة الجسد"، وفي مراونة والجزائر، في رواية "الأسود يليق بك"، فضلا عن المدن العربية الأخرى: دمشق وبيروت والقاهرة، وفي: الدار البيضاء، في رواية: "لحظات لا غير". مفارقة جوهرها اختلاف فلسفة الحياة والمنظور للوجود وأشكال ممارسته بين الآخر/الأوروبي، وهنا الفرنسي، والأنا/ المغاربي بالأساس والعربي عامة.

1 – 2 – باريس: مدينة الحرية:

تمثل الحرية صفة دالّة على مدينة باريس ومتمكّنة من أشكال ممارسة أهلها للوجود. وهي الحرية التي تتعدّد صورها، ومن ثمّ تتنوّع تجلّياتها الجمالية وأبعادها الدلالية. وسنركّز على استجلاء سمات نوعين أساسيين منها، وهما: الحرية السياسية والحرية الجنسية.

أ - باريس الحرية السياسية:

تصور هذا الضرب من الحرية الباريسية روايتا "مراتيج"، لعروسية النالوتي و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

تبدو باريس في الرواية الأولى الفضاء الحرّ، الذي يتيح للفرد حرية التعبير عن الرأي المختلف والموقف المعارض للسلطة السياسية القائمة في بلده، وذلك من خلال تصوير الكاتبة نضال جماعة من الطلبة التونسيين المنتسبين إلى جامعة السوربون من أجل تعرية الصورة البشعة لنظام الحكم الاستبدادي في تونس السبعينات والثمانينات، وإدانتها من خلال التشهير بممارسات قمعها وقهرها لإرادة الشعب، ما فاقم الأزمة الاجتماعية

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.co

والسياسية واحتقان الوضع بالبلاد. فكان هؤلاء الطلبة المعارضون يمارسون نشاطهم السياسي بكل حرية، من خلال عقد الاجتماعات وتعليق المعلقات المخطوطة الحاملة لشعارات مناهضة لنظام الحكم القائم في تونس ومدينة له. والداعية إلى ضرورة تغييره وقد انسدّ الأفق وغامت الرؤية. فكان لا بدّ من وجهة نظر هؤلاء الطلبة المعارضين. "أن يسقي دم نظيف تربة البلاد لكي تينع هذه الشجرة الجديدة من بين أكوام الأحجار وتراكمات الزنك والحديد"(14).

وتبدو تونس/ المدينة المضادة لباريس/ مدينة الحرية السياسية، بسبب ما يسودها من أشكال القمع والقهر، التي تمارسها السلطة الحاكمة، مما جعل الشعب يشعر بخسران رهانه على الحياة، بعد أن خسر الوطن/ تونس رهانه على التاريخ.

وهي ذات الصورة القاتمة لتونس السبعينات والثمانينات في القرن العشرين، رسمتها الكاتبة علياء التابعي في روايتها: «زهرة الصبار»، غداة أحداث الخميس الأسود: 26 جانفي 1984، حيث «انطبقت المدينة على أبنائها الذين لاذوا برحمها كالمصيدة إذ أغلقت منافذها عليهم وأخرجوا منها جثثا أو مقيدي الأيدي» (15).

أما في رواية «لحظات لا غير»، فيصوّر وحيد الكامل طالب الفلسفة بجامعة السوربون، مناخات الحرية التي تسم باريس، وذلك من خلال وصفه لنشاطه السياسي والحقوقي، الذي كان يمارسه، يقول: «أصبحت أناضل من أجل الحرية وحقوق الإنسان، حرية الرأي، حرية العقيدة، حرية الإبداع. الحق في الاختلاف، وغيرها» (16)، وبالمقابل تحضر مدينة الدار البيضاء فضاء سجنيا للمعارضين السياسيين، من مثل إبراهيم وعبد اللطيف، حيث تمارس السلطة في سجونها كل أصناف التعذيب والامتهان المادي والمعنوي للإنسان.

وينضاف إلى هذا الوجه المشرق لباريس/مدينة الحرية السياسية آخر متهافت، تمثله الحرية الجنسية.

ب - باريس: مدينة الحرية الجنسية:

يتجلى هذا الوجه الباريسي الدالّ على تحرّر العلاقات الجنسية في المجتمع الفرنسي، من خلال تفشّي ظاهرتي الشذوذ والسحاق، بين مختلف فئاته، وهو ما ترصده رواية: «لحظات لا غير»، لكي تكشف عن باريس/ الآخر الأوروبي، لا نموذجا مثالا وإنّما مثالا مغلوطا، يقترن بالمتهافت من القيم الأخلاقية والشاذ من السلوكات الفردية/ والجماعية في آن. فيتحدث وحيد الكامل عن ضبط إحدى صديقاته الفرنسيات زوجها مع صديق له في وضع مشبوه بغرفة نومهما، في حين يصور صدمة عبد اللطيف صدمته فحولته عند اكتشافه أن (ماري) ممرضته التي أحبها كانت سحاقية «تحب صديقتها التي تقاسمها نفس الشقة»(17).

إنها صورة مفارقة بين الأنا/ المغاربي والأنا/ الأوروبي الدالة على الهوّة القائمة بينهما، قيما أخلاقية وأعرافا اجتماعية وأنماطا سلوكية، ما يعلّل الاغتراب حالا متمكّنة من الأنا/ المغاربي، يسعى إلى تجاوزها بالغزو الجنسي للغرب عبر الفحولة الخارقة مع نسائه، وبالإدمان على الشراب، تنفيسا للذات وبحثا عن أفق وجود أرحب يتجاوز فيه حال اختناق الكيان، كما تمكن الأنا/ المغاربي المؤنث، من الانعتاق من إسار الأعراف والعادات، لكي يحقق امتلاء الكيان عشقا من خلال ممارسة الوجود بجنون العنفوان، وهو ما تصوره هالة الوافي في رواية، «الأسود يليق بك»، في قولها: «لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية ولا كانت يوما حرة لعلها فرصتها لكسر قيودها واكتشاف العالم» (18).

1 - 3 - باريس: مدينة العلوم والثقافة:

تحضر باريس مدينة للعلوم والثقافة، تتميز بعراقة مؤسساتها الجامعية وذيوع صيتها عالميا، من مثل جامعة السوربون، ومدرسة الفنون الجميلة، ما يعلّل اجتذاب هذه المدينة لمثقفي المغرب العربي، حتى ينهلوا من روافدها المعرفية، في مختلف المجالات،

العلمية منها والأدبية، ويظفروا بشهائدها ذات الصيت العالمي.

ففي رواية: «مراتيج»، لعروسية النالوتي، تصوّر الساردة/ والشخصية جودة منصور، استقرار مجموعة من الطلبة التونسيين، في «حي أنتوني»، بالمدينة الجامعية، حيث مثلت جامعات باريس الوجهة المثلى للطلبة في سبعينات القرن الماضي، والأفق الأرحب/ البديل للوطن تونس، الذي كان يعيش أوضاعا سياسية واجتماعية متأزمة ومحتقنة. وهو ما يفسح عنه "المختار جمعية"، في قوله، "ومن فشلي قطعت تذكرة إلى باريس أبحث فيها عن مفاتيح الإعجاز التي تفتح أبواب الأذهان الموصدة بمزاليج من الداخل، مازلت أذكر عندما ما كنت أمتطي الباخرة: كنت يائسا ومنهزما ومؤمنا بهزيمتي" (19).

أما في رواية: "زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، فتحضر جامعة السوربون كذلك، وقد انتسب إليها أحمد لمواصلة دراساته العليا، فرارا من القمع المتزايد في تونس على اليسار الطلابي، وتفاقم الأزمة السياسية والاجتماعية بها، وتضخم أشكال صراعها واحتداد تداعياتها على مختلف فئات الشعب التونسي، مما يجعل مدينة تونس/ مدينة انغلاق الأفق مقارنة مع مدينة باريس، مدينة انفتاح الآفاق العلمية والثقافية والسياسية، ما يسمح للذات بالتحرر من كل أشكال القهر والاستلاب، والإقبال على تحصيل العلم والإفادة من كل الثقافات، التي تزخر بها مدينة باريس، التي تحضن مختلف الأعراق بثقافاتها المختلفة والمتنوعة.

وتقصد "حياة"، الطالبة الجزائرية: وابنة أحد قدماء المجاهدين في الثورة الجزائرية: "سي الطاهر" في رواية: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، باريس، لمواصلة دراساتها الجامعية بالمدرسة العليا للدراسات، على مدى أربع سنوات، قبل أن تعود إلى موطنها/ مدينة قسنطينة، لتتزوج بأحد كبار الضباط في الجيش الجزائري.

وذات جامعة السوربون منارة للعلم والمعرفة تمثل في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، وهي الجامعة التي قصدها وحيد الكامل، وانتسب إلى قسم الفلسفة بها، وذلك رغم اعتراض والده الشديد على سفره، ما تسبّب في حدوث القطيعة بينهما، يقول: "اخترت شعبة الفلسفة نكاية في والدي وتعطشا لكل ما بوسعه أن يفتح أمامي آفاقا جديدة"(20).

ولما كان تحصيل العلم والمعرفة هو المقصد من سفر عدد من الساردات/ البطلات في هذه الروايات النسائية المغاربية فضلا عن الشخصيات الذكورية فإن مثل هؤلاء المثقفات المغاربيات المغتربات ينشئن"العلاقات الثقافية المغتربة بين امرأة عربية مسلمة محافظة وواقع ثقافي منفتح، ومن خلال وجود ثقافات وأعراق وتقنيات تتداخل بعضها ببعض" في سياق العلاقات النفعية (البراجماتية) "(21).

وقد جسدت الشخصيات الذكورية على نقيض بطلات الروايات المذكورة، مثل هذا النوع من العلاقات النفعية، بين الشاب/ المغاربي الذي يقصد باريس/ للعلم والمعرفة، والمرأة/ الأوروبية، حيث يتزوج أحمد / آن، في رواية "زهرة الصبار"، لعلياء التابعي، وهو ذو المنزلة الاجتماعية الرفيعة والمنصب السياسي المرموق، بـ"ارتقائه إلى منصب كاتب دولة في حكومة الاشتراكيين" (22). وهي العلاقة التي تنتهي إلى الفشل بعد اكتشافه خيانتها له مع عشيقها برنار، ورفضها قبول العودة معه إلى تونس، فما كان منه إلا أن فرّ بابنه كريم عائدا به إلى تونس، وكذلك كان شأن خالد بن طوبال، في رواية: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، حيث اتخذ من كاترين/ الطالبة بمعهد الفنون الجميلة بباريس، عشيقته، يمارس معها طقوس اللذة تعويضا عن خسرانه رهانه على الوطن/ جزائر الاستقلال، والذي بدل أن يكرمه، أجبره على المنفى، بباريس، عاصمة البلد الذي كان يستعمر وطنه، وكان يقاومه حتى يحرره منه، مما يشي بتحول الوطن/ جزائر الاستقلال إلى منفى، وتحول فرنسا/

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغربة إلى وطن. وهي العلاقة التي تنتهي هي الأخرى إلى العطب، بعد تعرفه إلى حياة/ الطالبة الجزائرية، وابنة صديقه في النضال الثوري وعشقه لها، حيث توصلت إلى أن تصالحه مع الوطن/ الجزائر، ومع الموطن/ قسنطينة.

أما وحيد الكامل في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، فقد اضطرته ظروفه طالبا مغربيا معدما بجامعة السوربون إلى أن يتزوج بسوزان التي تكبره سنا، وقد تكفلت بكل مصاريفه، إلى حين تخرجه، حيث قبلت العودة معه إلى المغرب والاستقرار بالدار البيضاء.

ثلاث تجارب فاشلة تؤكد الخلل الذي يسم علاقة الأنا/ المغاربي بالآخر/ الأوروبي، والتباين الذي يطبع منظور كل منهما للآخر، ما يعكس شكلا من أشكال تمثل عدد من كاتبات الرواية المغاربية للآخر/ الأوروبي، من خلال باريس/عاصمة الأنوار، التي تلعب دورا مهمّا في توجيه مسارات وجود الأنا/ المغاربي، المهاجر إليها، ومن ثمّ بلورة منظوره في تمثل الآخر/ الفرنسي: مدينة/ علوم وثقافة/ ومجتمع.

1 - 4 - باريس مدينة الفنون الجميلة:

تحضر باريس مدينة للفنون الجميلة، في روايتي: "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، و"لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد.

ففي الرواية الأولى يهيمن الفن التشكيلي على عوالمها الحكائية، من خلال كثرة المعارض الفنية/ التشكيلية، التي تنتظم بها، ومنها معرض خالد بن طوبال، الذي نظمه في إحدى قاعات العرض الباريسية، وكان قادح تجربته العشقية، مع حياة، إحدى زائراته، وابنة "السي طاهر" رفيقه في النضال الثوري، ضد الاستعمار الفرنسي، إبّان حرب التحرير الجزائرية، وقد قام هو بتسجيلها في دفاتر الحالة المدنية أثناء ولادتها بتونس، خريف عام 1957، حيث أعجب بجمالها الأنثوي فعشقها، وشدّتها لوحاته التشكيلية، وخاصة "لوحة حنين"، التي رسم فيها أحد جسور مدينة قسنطينة/ موطنهما المشترك، فبادلته العشق.

وهكذا اختلط الرسم/ بالألوان، في هذه الرواية، مع الشعر/ الرسم بالكلمات، مع الأنثى/ حياة: الكتابة بالجسد، لتشكل هذه العناصر مجتمعة حالات فوضى حواس الرسام خالد بن طوبال، بين العقل/ والجنون، اللوحة/ المدينة قسنطينة، والأنثى/ وذات المدينة، ثم بين اللوحة/ والأنثى حياة، حد التباس التخوم.

غير أن إقامته باريس/ مدينة الفنون، وبإحدى شققها المطلة على نهر السان وجسر ميرابو، لم تضعف صلته بالموطن/ قسنطينة، وعشقه له وحنينه إليه، ما يعلل رسمه جسورها بدل أن يرسم جسر ميرابو، وهو ما يجعل من مدينة باريس، مدينة مضادة، معادية من منظوره، يقيم بها جسدا أما الوجدان فهو في مدينته الموطن:

فليكن: عفوك أيها النهر الحضاري عفوك أيها الجسر التاريخي عفوك صديقي (أبولينير). هذه المرة أيضا سأرسم جسرا آخر غير هذا...

وهكذا بدأت ذلك الصباح لوحة لقنطرة جديدة، قنطرة "سيدي راشد" (23).

وهي اللوحة التي كانت فاتحة رسمه لعشر لوحات شكّل فيها مختلف جسور مدينته/ الموطن: قسنطينة وقناطرها بألوان مختلفة ومن زوايا متنوعة. هي ألوان ذاكرته لها في مسعى تصالحه معها: عنوان هويته في شتّى تجلياتها: واستجابته لغوايتها مدينة/ أنثى، تلتبس معها لذة/ الرسم فنّا بلذة/ الجسد الأنثوي/ متعة.

وتتجلى صورة باريس/ مدينة الفنون الجميلة في رواية "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، من خلال وصف أسماء الغريب الزيارات التي قامت بها لأشهر المتاحف الباريسية: اللوفر، بيكاسو، رودان، وغيرها، وما أثارته مشاهداتها لروائعها الفنية من انبهار وانفعالات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسية مختلفة، كتلك التي أحست بها وهي تكتشف الأعمال الفنية للنحّات رودان، أثناء زيارتها لمتحفه، تقول: "رودان لا ينحت أجسادا بقدر ما ينحت انفعالات الكائن، ينحت "اليأس"، و"التعب"، و"العذاب" و"البكاء"، في أجساد نساء تكاد تئن، ويأتي الألم على شكل رأس فاغرة فاها تكاد تسمع صراخها" (24).

1 – 5 – باريس: المدينة المشفى:

يتغيّر منظور الأنا/المؤنّث لباريس، التي تتحوّل من مدينة العشق والحرية، والعلوم والثقافة والفنون الجميلة، والجمال الطبيعي، إلى مدينة/ مشفى، يقصدها المرضى المغاربيون لتلقي العلاج في مشافيها ومصحّاتها. لما تتوفّر عليه من إمكانات طبية وكفاءات علمية تفتقدها الكثير من مشافي المدن المغاربية ومصحاّتها، ثم إمضاء فترة نقاهة بها، لما توفره لمرضاها من رعاية طبية ومتابعة نفسية، تسهمان في تسريع نسق شفائهم.

فقد تحول إليها مراد الشواشي: الرسّام، المكنّى بـ"طرشقانة"، والذي تغلب عليه السمات والسلوكات الأنثوية، في رواية: "طرشقانة"، لمسعودة بوبكر، وذلك لإجراء عملية جراحية تحوّله إلى أنثى، فيتحقّق له الانسجام مع جسده، والتصالح مع هويته الجنسيّة، حيث "ظلّ يشعر كلما اجتمع بأنثى أنّه مسخ. يجلس أمامها متأملا ملامح الأنوثة لديها فيمتلكه إحساس امرئ يغبط آخر على نعمة حرم منها، لا هو بالأنثى فتذوب عقدته ولا هو بالرجل فيسلك معها بما تمليه طبيعة علاقتهما"(25).

وهي الرغبة التي يعللها بإنجابه الفحل/الحقيقي في عائلة ذكورتها خصي "أريد أن أصبح أنثى.. علّني ألد الوحش، الذي لم تلده أنثى من عائلة الشواشي، أشحنه من رحمي بكل رغباتي وعنف وحامي"(26)، فضلا عن تحقيق التناغم لجسده، باطنا وظاهرا، ومن ثمّ اكتساب الهوية الأنثوية الجديدة. وهو ما تمّ له بعد أن تكلّلت العملية بالنجاح في إحدى المصحات الباريسية، التي يغادرها بإسم علم مؤنث جديد هو "ندى"، أملا في بداية حياة جديدة تكرّم فيها إنسانيته، إلا أن الروح تخونه في إهابها الأنثوي والجسد يخذله بعجزه عن الحمل فتتضخّم مأساته كيانا خذلته الذكورة التي كان ينتسب إليها وكذلك الأنوثة التي اكتسبها. فكان تفاقم معاناة هويته الجنسوية الملتبسة، وهو ما أشارت إليه النهاية المنفتحة للرواية، باختفائه الذي شرع أكثر من أفق تأويل.

أما أسماء الغريب، الساردة/ والشخصية الرئيسية، في رواية: "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، فتقصد باريس/ المدينة الاستشفائية، لإجراء عملية استئصال لثديها، عقب اكتشافها لورم سرطاني به، وذلك اقتناعا منها، وهي الطبيبة النفسية، بتطور المنجز الطبي في المستشفيات والمصحات الباريسية، وثقة منها في الكفاءة المهنية العالية لطواقمها الطبية، وبالأساس لعمق تعلقها بالحياة، تقول: "كان تشبثي بالحياة أكبر من تشبثي بعضو لم يعد يستفزّ أحدا"(27). وهي العملية التي كللت بالنجاح، لتستعيد بعدها أسماء الغريب صحتها ونشاطها المهني في عيادتها بالدار البيضاء.

وهو عنفوان الكيان الذي قدح فيها شفاء الروح والجسد، وتجلى في ديناميتها من خلال زيارتها لمتحف رودان، وانبهارها بتحفه التي "تحكي عشق رودان وكامبل كلوديل... عشقا حد الجنون...

أجساد عارية. تكاد ترقص من الحياة، بعضها مبتورة الرأس أو الأطراف أو كلاهما... تدعوك لترميمها. لوضع رأس عليها من إبداعك، قد تكون رأسك أو رأس من تحب"(28).

وقد جعلها الإحساس بجمال الوجود وامتلاء الكيان تزور مقبرة مونبارناس، والتي "ككل متاحف باريس لا تخلو من إبداع..." (29).

ومقابل مدينة باريس/المصحة، تبدو الدار البيضاء، من منظور أسماء غريب، مدينة سلبية تقترن بالمرض، من خلال إصابتها هي بسرطان الثدي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

ووحيد الكامل حبيبها فزوجها بسرطان الرئة، وصديقه عبد اللطيف بداء السكري، كما اقترن بالموت، من خلال موت وحيد الكامل وقبله والده وكذلك الحاجة الضاوية/ الفنانة.

وهي ذات المدينة/ المصحة التي تقصدهـا هالـة الوافي، في رواية "الأسود يليق بك"، لأحلام مستغانمي، مصطحبة خالتها الجزائرية، لإجراء عملية جراحية في إحدى مصحاتها.

1 – 6 – باريس: مدينة الجمال الطبيعي:

تتعدد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس، مثلما صوّرتها عدّة روايات نسائية مغاربية، تعبيرا من كاتباتها عن إعجابهن العميق بها، ومن أبرز تلك المظاهر التي تميز هذه العاصمة الفرنسية نهر السين، الذي يشقّها، ليضفي عليها سمة الجمال: زرقة وحركة مراكب، حيث يمثل أحد معالمها السياحية البارزة، مقرونا بجسر ميرابو، الذي يعلوه، إلا أن منظور خالد بن طوبال لهذا النهر والجسر على السواء، في رواية "ذاكرة الجسد"، لأحلام مستغانمي، كان على غير متوقع، فلم يكن يرى في هذا النهر ولا الجسر الذي خلده الشاعر الفرنسي أبولينير في عدة قصائد، ما يثير فيه الإعجاب ولا الدهشة ولا حتى الألفة، رغم عظمته التاريخية. فلم يبعث فيه حالة ؟إلهام تجعله موضوع لوحة أو أكثر من لوحاته التشكيلية، على خلاف إلهام جسور موطنه/ قسنطينة له، وهي البعيدة عنه مسافة والقريبة منه إحساسا وذكرى، ما يجعل الإلهام – من منظوره الخاص – ليس نتاج رؤية يومية للشيء، وإنما قد يكون نتاج رؤيا وحال فقدان وتذكر، وهو ما يؤكده في قوله، "لا نرسم بالضرورة ما نرى، وإنما ما رأيناه يوما ونخاف ألا نراه بعد ذلك أبدا. وهكذا قضى (دولاكروا) عمره في رسم مدن مغربية لم يسكنها سوى أيام، وقضى (أطلان) عمره في رسم مدينة واحدة هي قسنطينة...

كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين.

ويدي ترسم جسرا آخر وواديا آخر لمدينة أخرى.

وعندما انتهيت كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمل لا غير. وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه.. وإنما ما يسكننا" (30).

إنها المفارقة بين مدينة باريس التي يسكنها ومدينة قسنطينة التي تسكنه. وهي الحالة التي تصفها جوليا كرستيفا(Julia Kristeva) في كتابها: "مجازفة بالفكر" (Au risqué de la pensée)، بـ"تناقض الغريب"، والذي "يعتمد على الاستقرار في بلد جديد لكن نحسن تمجيد عبادة الشوق والحنين إلى الموطن أو البلد السابق، والذي غادرناه من أجل عدم التفاهم إن لم تكن الكراهية" (31).

ومقابل هذا المنظور السلبي لنهر السين، والذي حوّله إلى مكان معاد نجد آخر إيجابيّا تمثله شخصية الجدّ دي بوا، في رواية: "طرشقانة"، لمسعودة بو بكر، حيث يصوّر مصبّ نهر السين في خليج هافر، بمقاطعة النورماندى الواقعة بالغرب الفرنسي، بكثير من العشق والحنين: "الجدّ دي بوا وهو يسرّح نظرا متعطشا لسبر أسرار البرزخ، الذي تلتقي فيه مياه نهر السين وهو يأتي محملا بروائح باريس حتى خليج الهافر ليلقي بحكايات سفره لبحر المانش الرمادي وقد جعلها إبّان التوءاته عبر المدن والغابات والأشجار ليعانق ضباب الشمال في صخب منقطع النظير" (32).

ولئن كان نهر السين هو الفضاء الطبيعي المنتج جماليا ودلاليا، في رواية: "ذاكرة الجسد"، فإن غابة بولونيا، هي معلم آخر من معالم الجمال الطبيعي الباريسي، في رواية "الأسود يليق بك"، لذات الكاتبة أحلام مستغانمي. وهي "غابة تقع على ضفاف البحيرة"(33)، أثارت إعجاب هالة الوافي وهي تكتشفها مع طلال هاشم، لتمثيلها فضاء طبيعيا/ رومانسيا أخّاذا يغري بالعشق ويغوي الجسد، وهو ما كاشفت به هالة طلال في قولها: "أحب أن تحتاجني الحب احتياج.

صحّحها وهو يضمّها إليه: بل الحب اجتياح" (34).

وتمتاز مدينة باريس بجمال حدائقها العامة وكذلك الخاصة، وهو ما صوّرته هالة الوافي، حيث تتخذ الحديقة المواجهة لشقة طلال هاشم بعدا جماليا استثنائيا، من حيث جمالها المكتسب من كثافة أشجارها واتساقها، لتمثل بذلك الخلفية التي تكشف لنا دواخل النفسية وأشكال السلوك والمنظورات للذات والعالم.

وبناء عليه، فإن مثل هذه الحدائق الباريسية الفارهة جمالا "لا تنهض بوظيفة تزيينية أو تلبّي تصوّرا فنيا فحسب، وإنّما تتضمن الكثير من الدلالات الذهنية والأيدولوجية التي تخبرنا عن الوشائج القائمة بين محيط الإنسان ووعيه بالمظاهر الطبيعية "وما تولده لديه من مشاعر البهجة والألفة" (35).

وهذا ما تجلى في تمثّل هالة الوافي لأشجار هذه الحديقة النساء اللاتي عشقهن طلال هاشم، موازية بذلك بين الطبيعي والإنساني، وبين الجمالي/ الفني/ والجنسي لأن الفن كما حدّده "بيكون"، هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة" (36).

إنه التماهي الوظيفي بين الإنسان/ والطبيعة، والذي يمثل علامة دالة على تجاوز الفن - وهنا الكتابة الروائية - مستوى محاكاة الطبيعة بالمصطلح الأرسطي إلى مستوى الايحاء بها، والذي تتعدد صور تجليه وتتنوّع دلالاته النفسية والفكرية والجمالية.

ويشكل المناخ الممطر والثلجي والمتقلب أحد مظاهر الجمال الطبيعي لمدينة باريس، وهو ما صوّرته أكثر من رواية نسائية مغاربية، استنادا إلى تأثير مناخات الطبيعة في حالات النفس البشرية وطقوس وجودها.

ففي رواية: "مراتيج"، لعروسية النالوتي، يشكّل المناخ المطري الباريسي وبرده اللاسع وسماؤه الرمادية الداكنة، الفضاء الحاضن للشخصيات والكاشف عن دواخلها النفسية. وهي المناخات الباريسية التي يصورها السارد في قوله: "الأمطار لم تنقطع منذ الصباح، وعبر زجاج النافذة تمد المساحات الخضراء شبعي حتى التخمة. يا لهذا الرواء المستمر؟ هذا البلد لا يعرف الجفاف؟ إن أهله فقدوا الحاجة لشرب الصنابير"(37).

وهي ذات مناخات الطقس المتقلّب، يصفها خالد بن طوبال في رواية: "ذاكرة الجسد"، مخاطبا "حياة"، وهما يشرفان على باريس من نافذة شقته: "انظري هذه النافذة، إنها الجسر الذي يربطني بهذه المدينة، من هنا، من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلّبة. كلّ صباح تقدّم لي باريس نشرتها النفسية، فأجلس هنا في الشرفة لكي أتفرّج عليها وهي تتقلب من طور إلى آخر" (38).

وهي السماء الباريسية المتقلبة التي تواترت الإشارة إليها ووصفها في رواية"الأسود يليق بك"، حيث ركّزت هالة الوافي على وصف برودة أجواء باريس وتساقط أمطارها وثلوجها، والتي تشكل مجتمعة مناخات تغري بالعشق واللذة "كانت باريس ليلتها سخية تتلألأ بأضواء نهاية السنة ورذاذ المطر يحمي عاشقين من محضر ضبط عاطفي"(39).

وقد تعمّدت الكاتبة أحلام مستغانمي التركيز على تلك المناخات الباريسية الشتوية وتصويرها خدمة للسياقين: الجمالي والفكري، لروايتها: "ذاكرة الجسد" و"الأسود يليق بك"، ولشخصياتها الأساسية: باعتبار وظيفية، تلك المناخات في الكشف عن انفعالاتها النفسية، ما يؤكد جدلية العلاقة بين المكان في الرواية والزمن، ذلك أن "المكان يكمن بالزمن والحركة التي في داخله" (40). فيكون المكان - أي مكان- " ليس في ذاته والزمن الذي مر به وبالحركة/ الإنسان، التي تشغله وتلوّنه" (41).

إنها المنظورات المتعددة والمتنوعة لكاتبة الرواية المغاربية، باريس، مدينة الجمال الطبيعي وهي تكشف موقفين أساسيين منها، أولهما: سلبي يدرك هذه المدينة / مدينة معادية، ما يجعل مظاهر جمالها الطبيعي، ممثلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في نهر السين وجسر ميرابو والمناخات المتقلبة للسماء الباريسية مظاهر منفّرة لا محبّذة. وهو الموقف الذي تبناه السارد في "مراتيج"، وخالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد"، وثانيهما موقف إيجابي، يتجلى في الإعجاب بجمال باريس الطبيعي والانسجام مع مناخاتها الشتوية المتقلبة، وهو ما جسدته خطابات الكثير من الشخصيات الروائية، من مثل أسماء الغريب، في رواية "لحظات لا غير"، وهالة الوافي في رواية: "الأسود يليق بك".

تلك هي صور مدينة باريس من خلال مرايا عدد من كاتبات الرواية المغاربية، مدينة العشق في عنفوانه والحرية في شتى تجلياتها والعلوم والثقافة والفنون الجميلة في شتى تنويعاتها ومجالاتها، والشفاء والجمال الطبيعي، وحتى الأضداد، حيث تبقى تلك المدينة الأوروبية التي تستمد خصوصيتها من العلامات الدالة على اختلافها عن غيرها من المدن الأوروبية، وخاصة المدن المغاربية التي تنتسب إليها أولئك الكاتبات، لا عن العديد من المدن العربية الأخرى، مثل: دمشق وبيروت والقاهرة. هي صور مجسدة لمعالم مدينة ولكنها عاكسة. في الآن ذاته. وجوه/ الآخر/ الأوروبي- وهنا الفرنسي الذي يستمد منها السمات المفيدة الدالة على شخصيته والمحددة لعلاقته بالذات والآخر/ المغاربي، فضلا عن تجسيدها لصور تمثّل الأنا/ المغاربي للآخر/ الفرنسي من خلال صور مدينته باريس.

1 – 7 – باريس: مدينة الأضداد

تمتلك مدينة باريس مقابل مجمل تلك التنويعات الإيجابية لصورتها، والتي جعلت منها: مدينة العشق والحريّة والاستشفاء والجمال الطبيعي ملامح صورة سلبية، مناقضة لصورتها الأولى المشرقة، حيث تمثّل في رواية: «مراتيج» لعروسية النالوتي، مدينة العنصرية، من خلال احتقار فئات من الفرنسيين، الأجانب من العرب والمسلمين، وحتّى من الأعراق الأخرى، ممّا يجعلها تتناقض ومبادئ الحرية والمساواة وحقوق الانسان، التي تعرف بها. وهي العنصرية التي تصوّرها جودة منصور، الساردة والشخصية الرئيسية، وقد عاشتها في أكثر من موقف «مازالت جودة تتذكّر نظرة ذاك النادل ذات مساء بمقهى«الديبار» عندما طلبت منه قهوة وكأس ماء فاعتبر النادل ذلك الطلب إهانة لشخصه وذكّرها بأسلوب مجلبب بلباقة تجارية تخفي كلّ الحقد المتراكم ضدّ الغرباء «نحن في بلادنا لا نشرب الماء يا آنستي بل نغتسل به فقط.

أدركت في مرارة استقرّت في مؤخّرة الحلق أنّ أنوار هذه المدينة لا تضيء سبل كلّ المارّة في شوارعها وسكنها ألم لا تبيع دواءه صيدليات فرنسا كلّها»(42).

وتملك باريس فضلا عن وجهها العنصري هذا الذي يجعلها مثالا مغلوطا للمساواة، وجها آخر يقرنها بالجريمة. وهو ما ترسم ملامحه الكاتبة مسعودة بوبكر في روايتها «طرشقانة»، من خلال تصوير الساردة «مقتل سيمون من قبل زوجها روجيه في إحدى نوبات غيرته فقد كان يتّهمها بحبّ رجل عربي» (43).

كلّ هذا يجعل من باريس مدينة الأضداد في منظور عدد من الشخصيات الروائية النسائية منها والذكورية على حدّ سواء.

وتكشف مثل هذه الصورة المزدوجة لباريس مدينة الأضداد في حقيقتها، «ذاك المدّ والجزر بين الأنا والغير غير متناهي الأبعاد» (44)، حيث نلمس ذهاب كاتبات الرواية المغاربية، من خلال بطلاتهن وشخصياتهن عامّة إلى البحث عن أنفسهن، ومن ثمّ عن هويّتهن المتعدّدة: الأنثوية والوطنية والقومية والإنسانية، من خلال الغيرية ممثّلة في المدينة الأوروبية، وهنا مدينة باريس، حاضنة لكيان الآخر: مسارات وجود وخيارات ومصائر ومشكّلة لمنظوره الآخر/الأنا المغاربي خاصّة والعربي عامّة.

2 – مدينة بون وتنويعات وجوه الآخر:

تحضر مدينة «بون» الألمانية في رواية «نخب الحياة» للكاتبة آمال مختار، في أكثر من صورة دالّة على تعدّد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجوهها وتنوّعها، ما يكشف عن تعدّد صور الآخر الأوروبي ومن ثمّ تنوّع أشكال انفتاح الأنا المؤنّث المغاربي عليه ومنظوراته له، باعتباره مدينة دالّة على السمات المفيدة لهويّته في شتّى صورها، وعلى منظوره الخاص له.

فكانت هذه المدينة شأن نظيرتها باريس مدينة للعشق، في شتّى طقوسه وألق مناخاته وعنفوان حالاته، ومدينة للحريّة الشخصيّة وبالأساس الجنسيّة، ومدينة الجمال الطبيعي، من خلال مناخاتها المطرية ومناظرها الثلجية ومدينة التسكّع والضياع، وقد غامت الرؤية وغاب الأفق.

وهي صور شتّى لهذه المدينة التي تمثّلها الساردة والشخصية الرئيسية سوسن عبد الله، من خلال السفر إليها، نشدانا لتجاوز عطبها العاطفي مع حبيبها إبراهيم المهدي في تونس، وسبيلا إلى خوض تجربة جديدة تسهم في إثراء كيانها المؤنّث وفلسفتها في الحياة، تقول: «كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن هنا الذي أصبح الآن هناك، كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه: الانسان أينما كان. كان يجب أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرّف إلى أناس عابرين في زمن عابر كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون» (45). إنّها مغامرات السفر واكتشافاته التي تجدّد إيقاعات وجودها وتطهّره من كلّ أصناف الرتابة وملل اليومي والمعتاد. وكانت مدينة بون الحاضنة لتجربتها الجديدة في الوجود والقادحة لألق كيانها الأنثوي المعطّب عاطفيا بعد خمود.

وهي إلى ذلك مدينة الحرية الشخصية التي يتمتع بها ساكنوها ويكتشفها زائروها، من مثل سوسن عبد الله، التي لفت انتباهها ضرب من هذه الحرية تمثله ظاهرة السحاق، من خلال تصويرها لعلاقة الشابتين، نيكول وسوزي الشاذة ببعضهما البعض. وهي الظاهرة التي تجسّد أحد الوجوه المتهافتة لصورة الآخر الأوروبي من خلال مدينته الألمانية بون، إلا أن الحرية وإن بدت كاملة في هذه المدينة فقد كانت محدودة ونسبية في منظور سوسن عبد الله، بسبب انشداد أناها/ المؤنث إلى القيم الأخلاقية لبيئتها التونسية، والتي تتعارض مع صور تلك الحريّة المتهافتة التي اكتشفتها في هذه المدينة الألمانية، ممّا حال دون ممارستها لها وتجريب طقوسها، التي تتنافى مع القيم الأصيلة لهويتها العربية والإسلامية. وهو ما تعترف به في خطاب بوح: «شيء ما جئت به من هناك منعني من أن تكون حريّتي كاملة هنا.

شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه منّي مهما فعلت وأينما كنت ذلك الشيء هو الذي منعني من تجريب العبث مع سوزي ونيكول. هو الذي منعني من الاقتراب من الشاب الفرنسي، هو الذي أثناني عن المضيّ إلى أقصى العبث» (46).

إنّها المفارقة بين قيم الأنا المؤنث المغاربي وقيم الآخر الأوروبي، والتي تشكل إحدى صور المفارقة بين الحضارتين: العربية الاسلامية والأوروبية، ما يعلّل حالات الضياع والاغتراب التي تنتاب الأنا المؤنث سوسن عبد الله في هذه المدينة، ويعمّق إحساسها بأزمة الهويّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بدت «بون» مدينة الضياع والاغتراب منذ حلول سوسن عبد الله بها وفشلها في العثور على منزل صديقها القديم مصطفى ليلا، وهي في سيارة الأجرة، إلاّ أنّها بدل أن تجزع من حال الضياع فقد وجدته متعة، تقول: «لم أكن لأقدّر موقعي في المدينة تحديدا ولم أكن لأعرف كيف أتصرّف كان الإحساس بالتيه يلفّ قلبي. لكنّي لم أجزع وتهيّأت لمتعة الضياع والتيه في الغموض» (47).

وهي حال الضياع التي ولّدت حال الإحساس بالاغتراب، بعيدا عن الوطن: أرضا وناسا. وهوإغتراب في المكان/ بون/ المدينة، تفصح عنه سوسن عبد الله في خطاب بوح: «يتحرك في قلبي ذلك الشيء الغريب الذي أحسه في مثل هذه الحالات الغامضة. تتأهب دمعة طائشة، لكنها لا تسيل» (48).

وهما حالتا الضياع/ والاغتراب اللتان تفرزان سؤال الهوية داخل سوسن عبد الله وكذلك صديقها المغربي عبد اللطيف وهو سؤال تجلى في خشيتها على ضياع حقيبتها التي تحوي أوراق هويتها وكذلك في السؤال عن هويتها الأنثوية التي أفاقت على أوجاع تاريخ من الاستيلاب وعلى ألق فنون من غوايات الكيان: روحا وجسدا وطقوس حرية لم تعهدها في وطنها/ تونس. تقول: «منذ قليل، هل كنت اشبهني، هل كنت أنا؟

لا أدري، أذكر فقط أنه عندما استبدّ بي الوجع وهدّني الشوق سألت وجهي لمن يكون، كنت هيكل امرأة بلا أنوثة. إلى متى؟ سأقاوم ولن أتراجع إلى متى»(49).

وقد ركّزت سوسن عبد الله على سمتين دالّتين على الجمال الطبيعي، الذي يميز مدينة بون، وهما، المطر/ والثلج، وقد وظفتهما الكاتبة آمال مختار للكشف عن داخل شخصيتها سوسن عبد الله، وما يعتمل فيه من حالات وانفعالات تنتجها مناخات المطر ومناظر الثلج، ما يغني العلامات الدالة على شعريتهما.

إنه الجمال الطبيعي: مناخات مطر، ومناظر ثلج تتعاضد لتسهم في الكشف عن داخل شخصية سوسن عبد الله، فضلا عن قدح ذاكرتها، لتكون مطر مدينة بون ماء طهرها ويكون ثلج مدينة بون سبيل صفاء كيانها.

تلك هي الصورة المتعدّدة لمدينة بون الألمانية، التي تعكس الوجوه المتعددة للآخر الأوروبي، في علاقته بالأنا/ المغاربي عامة وبالأساس الأنا/ المؤنث. وهي العلاقة التي تبقى المفارقة السمة الدالّة عليها والصفة المتمكّنة منها.

3 – غرناطة: مدينة الحنين :

تمتلك الأماكن دوما تاريخيتها، التي تحدد منزلتها في الذاكرة الفردية والجمعية أو الإنسانية، «ما يجعل كل انتقال في المكان سيعني تغييرا في البنية الزمنية وتعديلا في الذكريات والمشاريع» (50).

وتحضر مدينة غرناطة في راوية «ذاكرة الجسد»، مكانا حنينيّا يذكّر خالد بن طوبال بـ «الماضي والحنين إليه»(51)، ومن ثمّ تنهض علامة دالة على هويته: الفردية والقومية، باعتبار أنّ «الأمكنة هي نحن، وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كله» (52).

وهي مدينة تستعيدها ذاكرة خالد بن طوبال، الذي زارها، لتلتبس ذكراها بذكرى مدينته الموطن/ قسنطينة، وبذكرى «حياة» التي اتخذت صورة هذه المدينة حدّ التماهي، بفعل تداخل تخوم المرأة/ المدينة، ومن ثمّ يشبّه فاجعته بفقد المدينة/ الموطن، وحياة/ الحبيبة، بفاجعة العرب والمسلمين بضياع الأندلس. فكان أن اتخذت «حياة» ملامح مدينة غرناطة، بعد أن أخذت ملامح مدينة قسنطينة، لتكون رمز المدينة العربية في ماضيها كما في حاضرها. ففي الماضي سقطت غرناطة فألم لسقوطها وهو يقرأ تاريخها، وفي الحاضر يفجع بفقدان «حياة»، وهو يستعيد ذكرياته معها وعنها، وقد عادت إلى قسنطينة/ الموطن، لتتزوج بأحد كبار قادة الجيش الجزائري، يقول في خطاب يختلط فيه رثاء الذات برثاء الوطن/ الجزائر، باعتبار تلازم خسران الوطن لرهاناته على التاريخ وخسران الذات لرهاناتها على الحياة، يقول: «فهل يمكن أن أنساك في مدينة إسمها غرناطة؟ كان حبك ياتي مع المنازل البيضاء الواطئة بسقوفها القرميدية الحمراء. مع عرائش العنب.. مع أشجار الياسمين الثقيلة. مع الجداول التي تعبر غرناطة.. مع الحياة.. مع الشمس. مع ذاكرة العرب.

كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيات وشعرهن الحالك. مع فساتين الفرح.. مع قيثارة محمومة كجسدك... مع قصائد لوركا الذي أحبه.

كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة»...(53).

ويتوّج رسم لوحة/غرناطة مدينة العشق والحنين بالتساؤل حول ما إذا كان شبيها بملك غرناطة أبي عبد الله، الذي عشقها قبل أن ينتهي به حمقه إلى إضاعتها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورثائها. لوحة تشكيلية اشتغل خالد بن طوبال في رسمها على حاسّتي: البصر، من خلال الطبيعة، والسمع، من خلال وصف أصوات نوافير مياه قصور غرناطة، المهجورة حاضرا والضاجّة عنفوان وجود ماضيا.

4 – لندن: مدينة الضباب والضياع :

لئن كان حضور مدينة لندن منحسرا في الرواية النسائية المغاربية - مقارنة بمدينة باريس- حيث لا تحضر إلا في روايتي: "زهرة الصبار"، لعلياء التابعي و"نخب الحياة" لآمال مختار، فقد تجلّت في أكثر من صورة، ممّا يكشف عن تعدّد وجوهها وتنوّعها، ومن ثمّ تعدّد منظورات كاتبات الرواية المغاربية لها، وتمثيلاتهن لشتّى تجلياتها.

4 – 1 – لندن: مدينة الضباب :

تقصد "رجاء" في رواية: "زهرة الصبار"، لندن نشدانا لتجاوز حالة الانهيار العصبي، التي أشرفت عليها، على إثر عطب علاقتها العاطفية بأحمد الذي هجرها إلى فرنسا، فتصف مناخاتها الشتوية، التي استقبلتها عند نزولها بمطار "قازلويك"، وولّدت فيها الإحساس بالكآبة والاغتراب، تقول: "ضباب كثيف.. وجوّ من الخراب والحزن قابض وتاكسيات سوداء تنزلق على الثلج الملوّث بالوحل" (54).

مناخات مدينة لم تشعر "رجاء" بالألفة وإنما بالنفور، ولم تحقق لها توازنها النفسي المنشود وإنما عمقت معاناتها وإحساسها بالضياع، في الزمان والمكان.

4 – 2 – لندن : مدينة الضياع وعبثية الوجود :

مارست "رجاء" التسكع على أرصفة المحطات الكبرى لمدينة لندن وحدائقها. وهي تكتشف معالمها المعمارية وتتواصل مع بعض أهلها، كذلك العجوز الذي كان يحدثها فخورا ومزهوّا بأمجاد التاج البريطاني، وهو يعيش الزمن الحاضر بذاكرة الزمن الماضي، ويحلم بعودته حتى يعيشه ثانية ويتمتع به. وهو العجوز الذي كانت حكاياته عن الزمن الضائع تثير ضحكها سرّا، وهي التي تركت في وطنها تونس "ملايين مثله مازالوا يحلمون بليالي إشبيلية وقرطبة، يربتون على كتف التاريخ، يسترضونه، يرشونه (ألم يكن فينا من قال: "أمطري حيث شئت، فسيأتي خراجك؟) (55).

5 – فييِنّا مدينة القصور والموسيقى:

تتجلّى صورة مدينة فيينا النمساوية في رواية "الأسود يليق بك"، لأحلام مستغانمي، من خلال ملمحين أساسيين، يمثلان علامتين دالتين على خصوصيتها، أولهما: معماري، تمثله القصور القيصرية، وثانيهما: فنّي، تمثله الموسيقى والرقص/ الفالس (valse).

5 – 1 – فيينا : مدينة القصور :

ركزت الساردة/ الشخصية الرئيسية هالة الوافي على رسم خصائص القصور القيصرية الفخمة، وما تتميز به من بذخ معماري وترف حياتي وقد تحول عدد منها إلى فنادق باذخة، يقصدها أثرياء العالم، للسياحة والأعمال فتصور باب القصر/ الفندق، الذي نزلت به، «توقف أمام باب كبير مزخرف بالنقوش الذهبية، دخل إلى قاعة عريقة، تغطي جدرانها المرايا والإطارات الذهبية، يعلوها سقف مزدان بالرسوم الزيتية، تتدلى منه ثريا ضخمة» (56).

غير أن هالة الوافي بدل أن تبدي موقف انبهار من فخامة هذه القصور/ الفنادق، الدالّة على بذخ المعمار القيصري وترف ألوان حياته، شعرت بقبحه من منظورها الخاص والمعبّر عن منظور الكاتبة وموقفها منه «نتيجة ارتباطه بطبقة اجتماعية تكرهها. ونتيجة لارتباطه بطبقة سياسية منقرضة، ونتيجة لكون هذا المكان الفندق يمثل تاريخا ماضيا قبيحا» (57)، ما يعلّل إثارة فخامة هذه القصور الفنادق وبذخها الفاره، نخوة الأنا، واعتزازه بالهوية، ومن ثمّ معاداته هذا المكان وما يرمز إليه من

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سطوة الحكم القيصري وفخامة معماره المهيبة، تقول: «أنا ابنة الجبال، وأدري أن الفخامة تشوّهنا لأنها تجعلنا غرباء عن أنفسنا» (58). خلق، وبالغرابة رغم ما يسمه من ملامح أنسنة، فيكون الارتداد عنه ذاكرة إلى المدينة/ الموطن: مروانة، تلك القرية الواقعة في جبال القبائل.

أمّا الملمح الثاني لصورة مدينة فيينا، في هذه الرواية فيتمثل في الموسيقى/ فنّا عريقا بها، والرقص/ الفالس (valse). فنّان يسمان حياة أهلها ويجتذبان قصّادها من السيّاح ورجال الأعمال، إذ يغريانهم بطقوسها الخاصة.

5-2 - فيينا: مدينة الموسيقى والرقص/ الفالس:

تصوّر هالة الوافي الساردة والشخصية الرئيسية في هذه الرواية، وهي الفنانة الجزائرية المقيمة بدمشق، عالم الموسيقى والرقص الباذخ، الذي اكتشفه مع حبيبها طلال هاشم، رجل الأعمال اللبناني المشهور، تقول في خطاب بوح ذاتي: «كانت في دهشة دائمة لعالم لم تشاهده سوى في الأفلام لاحقا، وهي تكتشف معه بانبهار سري عوالم لا عهد لها بها، أدركت أنّ الفقير ثريّ بدهشته أمّا الغني ففقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين» (59).

ثمّ تصف مشهد رقصهما الفالس/ معا «ما كادا يقفان وسط القاعة حتى انطلقت النوتات الأولى لموسيقى الدانوب الأزرق.

وضع يدا أسفل ظهرها كما لو كان يطوق فراشه، ثم بيده الأخرى أمسك بها ورفعها كي يدور بها في فالس يزداد تسارعا كتسارع أحلامها به.

كانا عاشقين يرقصان في قاعة تتضاعف فيها خطاهم بعدد مراياها، فيزدحم بهما الحب نشوة" (60).

ومقابل مدينة فيينا التي لا تعد بها الموسيقى من الكماليات بل هي ممارسة حياة تمثل مدن الجزائر/ وطنها ومروانة/موطنها القبائلي، مدنا يحرّم فيها الإسلاميون الفنّ، إذ يعدّونه رجسا، ما يجعل حياة الفنّان مهدّدة على الدوام، من ذلك ما تسرده هالة عن حفل الفنان القبائلي آية منغلات بقاعة الأطلس في العاصمة/ الجزائر: "تصوّر في كل بلدان العالم يقصد المطربون الحفل مع فريق من المصورين والمزينين، أما عندنا فيدخل المغني القاعة بفرقة من المحاربين. وبرغم هذا أنت لا تضمن حياتك" (61)، فكان اغتيال الشاب حسني من طرف الإرهابيين، بسبب الفن، وكان فصلها من العمل/ معلمة، بسبب غنائها، وكان قتل والدها لأنه عازف ومغنّ، وكان اضطرارها إلى الهجرة إلى الشام والإقامة بدمشق، نجاة بحياتها.

وتدعم صورة الجزائر/ المدينة المضادة للفن من طرف الإسلاميين، من خلال مصادرته والتضييق على أهله، حدّ التصفية الجسدية لبعضهم. صورة مدينة الدار البيضاء/ النقيض - هي الأخرى- لفيينا / مدينة الموسيقى والرقص، في رواية "لحظات لا غير"، لفاتحة مرشيد، حيث يرى المنظور الذكوري ممارسة المرأة لفن الغناء فعلا منافيا للأخلاق الحميدة وخارجا عن نواميس الأعراف بعاداتها وتقاليدها، ومن ثم يعد عارا يلحق بعائلة تلك المرأة/ الفنانة: التي يتبرأ منها الجميع، مما يحملها على الفرار خوفا على حياتها. وهو ما يجسده نموذج الشيخة الضاوية، التي تصوّر جوانب من معاناتها بعد أن تبرأت أسرتها منها، تقول: "كنت أرسل إلى أمي النقود مع غرباء، كانت تقبلها من بعيد، وترفض أن تقابلني خوفا من والدي. ماتت ولم أحضر جنازتها، كما لم أحضر جنازة والدي. أما إخوتي فقد تبرؤوا مني وحذروني إن أنا اقتربت من الدوّار سأموت على أيديهم.

حمدت الله كوني لم أرزق بأخت، كانت ستؤدي حتما ثمن هروبي" (62).

وهو المنظور الذكوري المزدوج/ والملتبس للمرأة / الفنانة الشيخة، باللهجة المغربية، والذي يعدها مرادفا للمتعة فيما الزوجة مرادفا للواجب، "ولهذا تبقى الشيخة حلم المرأة المستتر" (63)، في مجتمع مغربي

تهيمن عليه السلطة الذكوريّة، التي تمارس أصنافا من القمع والقهر، لكيان المرأة/الأنثوي، لتدفعها إلى التمرد عليها، استعادة لهويتها المستلبة وتأكيدا لاختلاف كيانها واستقلاله، وثأرا من تلك السلطة التي مارست عليها تاريخا ممتدا في الزمان والمكان من الاستيلاب والتهميش حدّ الإقصاء. وهو التمرد الذي جسّدته أسماء الغريب السادرة والشخصية الرئيسية، والطبيبة النفسية، عندما عمدت إلى خلع زوجها بعد أن رفض تطليقها، وذلك استردادا لحريتها أنثى، تقول: "كان قراري الأول واضحا وضوح الشمس، لو بقي لي يوم واحد في هذه الحياة سأعيشه وأنا حرة حتى ولو كتب لي أن اقضيه على فراش السقم"(64).

إنّها المفارقة بين فينيا/ مدينة الموسيقى والرقص، احتفاء بالحياة والمدينة المغاربية، الجزائر، قسنطينة، الدار البيضاء، تونس، وغيرها من المدن المغاربية التي يتحوّل فيها امتهان المرأة للفنّ إلى عهر يجلب العار، ويقتضي القصاص. وهو المصير الفاجع الذي انتهت إليه الشيخة الضاوية بمقتلها من مجهولين وكانت تعاني من حالة اكتئاب شديد، بعد أن تقدّم بها العمر وفقدت الجمال ونسيها الجمهور، ما يجعل الموسيقى في هذه المدن المضادّة لمدينة فينيا إيقاعا جنائزيا يردّد أصداء الفاجعة والمأساة، بدل أن تكون سمفونية تذكي جذوة عشق الوجود والموجود.

تسمح لنا مقاربة سؤال الهويّة في الرواية النسائية المغاربية من خلال دراسة تمثيلات الأنا/ المؤنّث للمدينة الأوروبية، باعتبارها تعكس مختلف صور الآخر ووجوهه، باستخلاص النتائج التالية:

- إن تعدّدت تمثيلات المدينة الأوروبية في الرواية النسائية المغاربيّة، حيث شملت مدن: بون/ الألمانية وغرناطة / الإسبانيّة ولندن/ البريطانية، وفينيا/ النمساوية، فإنّ مدينة باريس/ الفرنسية تمثّل المدينة الأكثر تواترا وحضورا، ما يعلّل غنى العلامات الدالّة على شعريتها وتنوّع أبعادها الدلاليّـة.

- حضور المدينة الأوروبيّـة في شتّى تنويعاتها: الجغرافية/ والبشرية والطبيعية: المدينة المضادّة للمدينة المغاربية بالأساس والعربية عامّة، ما يعمّق أشكال المفارقة بين مدن الضفتين: شمال المتوسط وجنوبه، ويعلّل تشظّي الأنا بين عالمين متناقضين، لكلّ منهما هويّته الخاصّة، وما تنبني عليه من فلسفة وجود/ ومنظورات للأنا / والآخر وأحكام بيئة وقيم أعراف ومناحي سلوك.

- تجلّي شعرية المدينة الأوروبية في النماذج الروائية النسائية المغاربية، التي قمنا بدراستها، من خلال تمثيلها مدينة باهرة في بذخها المعماري، وفي ترفها العشقي حدّ امتلاء الكيان، وفي مناخات حريّتها اللا محدودة، وفي تطوّر حقول المعرفة بها والثقافة والفنون، وفي فتنة طبيعتها وجاذبية مناخها وحيوية الحياة بها. وهي صور تقترن بالجمال والإيجابية مقارنة بصور المدن المغاربية والعربية على حدّ سواء، والتي تقترن بالعدم: الموت / القتل / والانتحار، وبالعطب العاطفي، بخسران الكيان/ المؤنث رهانه على الحبّ وعلى الحياة، وبالعطب الوطني بخسران الأوطان المغاربية الحديثة العهد بالاستقلال رهانها على التاريخ.

- تمثيل المدينة الأوروبية فضاءات نموذجية في الغالب مغرية بحالات العشق والحريّة ومفعّلة لها، ومحرّرة لكيان الأنا/ المؤنّث من قيود الأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية المتوارثة ما يغيّر أشكال ممارستها للحياة، بفعل تغيّر منظورها للذات والعالم، وإن انتابت الذات في بعض السياقات حالات من الاغتراب تتحوّل فيه صورة هذه المدينة الأوروبية من الإشراق إلى بعض القتامة ومن الألفة إلى العداء ومن ثمّ من القبول إلى الرفض.

- اتّجاه الرواية النسائية المغاربية إلى تشكيل صور للمدينة الأوروبية من منظور مختلف عن تلك الصور التي شكّلها لها كتّاب الرواية، يكمن أوّلا: في تشكيل صورة الآخر الأوروبي/ المتعدّد من خلال مدينته التي تمثّل صورها المتعدّدة مختلف وجوهه: السياسية / الثقافية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

/ الفنية / العلمية / الحياتية / الطبيعية/ والحضارية. وهي وجوه - وإن عكس بعضها صور الآخر الأوروبي: النموذج المثال، فإن بعضها الآخر كشف عن صوره مثالا مغلوطا، وثانيا: في الكشف عن علاقة الأنا/ المؤنث بهذا الآخر/ المدينة الأوروبية. وهي علاقة تحتكم إلى منظورين متقابلين: الانبهار/ والمعاداة.

وثالثا: في انبناء تشكيل كاتبات الرواية المغاربية للمدينة الأوروبية على المقارنة بين مدنهن المغاربية وعدد من المدن العربية الأخرى. وهي المقارنة التي تقوم على الاشتغال المكثّف على الذاكرة الفردية للذوات الكاتبة، في استعادة جوانب من علاقتهنّ بتلك المدن، التي احتضنت تجارب من وجودهن ومغامرات. وتكشف مثل تلك المقارنات التي عمدت إليها أولئك الكاتبات عن علاقة المفارقة القائمة بين المدينة الأوروبية / ومدنهن المغاربية بالأساس والعربية عامّة ما يعكس احتداد صور أزمة الهوية وتفاقم أشكال صراع الأنا/ والآخر الأوروبي، من خلال مدينته.

- اقتران صور المدينة الأوروبية/ مرايا وجوه الآخر المتعدّد بذاكرة الكاتبات المغاربيات: الفردية منها والجمعية، حيث يعمدن إلى إعادة إنتاجها نصيّا / وتخييليا، من خلال استعادتهن لتجارب حياة ومغامرات منقضية في الزمان / والمكان تتماسّ فيها التخوم بين السير ذاتي/ المرجعي والروائي/ التخييلي، حدّ التداخل والتماهي في بعض النماذج، ولذلك كانت هذه المدينة الأوروبية نتاج ذاكرة الأنا / المؤنث ومرآة عاكسة لمختلف منظوراته للآخر/ المتعدّد الوجوه، من خلال مدينته / المتعدّدة الصور، وذلك عبر رسم مختلف أشكال تفاعل هذا الأنا/ المؤنث/ مع مدن الآخر، الدالّة على هويّته الأوروبية، في شتّى تجلّياتها، ومنظوره للآخر/ المغاربي والعربي على حد سواء. وهو منظور لم يتخلّص من العنصرية والعدائية.

- تمثّل الأنا/ المؤنث المغاربي المدينة الأوروبية في الغالب، وخاصّة مدينة باريس/ الفرنسية مدينة مشفى من أعطاب الجسد، بسبب ما يصيبه من أدواء وأعطاب الروح، بسبب ما يثخنها من انجراحات وخيبات تجارب عاطفية. فيكون السفر إلى هذه المدينة الأوروبية، بغاية تطهير الكيان المؤنث: جسدا وروحا، وتكون الكتابة عنها بمثابة الشفاء المنشود.

- اختلاف الكتابة الروائية النسائية المغاربية عن الغرب مقارنة بالكتابة الذكورية ويتمثل وجه الاختلاف في أنّ الكاتبة المغاربية لا تبدو في رواياتها، مقصديتها من السفر إلى المدينة الأوروبية ممارسة الغزو الجنسي للذكورة الأوروبية، على غرار الذكورة العربية الغازية للغرب الأوروبي، من خلال ممارسة صور فحولة خارقة مع نسائه، وإنّما التطهّر من انجراحات الكيان الأنثوي النازف حدّ العطب، والتمتّع بمباهج حياة المدينة الأوروبية، في شتّى المجالات والتجليات، وحتّى تجاربها العشقية فإنّها تكون مع رجل عربي في مجملها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

1) انظر بصدد هذا
- المعوش، سالم: صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط 1، 1998
- البهي، عصام: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991
- كاظم، نادر: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- مجموعة من الباحثين والنقاد: تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع،

18- 20 / 11/ 1431 هـ - 26-29/ 09/ 2010م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بمنطقة الباحة، ط1، 2011.

2) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990 ص 45

3) تتمثل أبرز الروايات العربية التي تناولت إشكالية العلاقة بين الأنا / والآخر في "أديب" (1935) لطه حسين و"عصفور من الشرق" (1938) لتوفيق الحكيم و"قنديل أمّ هاشم" (1939) ليحيى حقّي و"الحي اللاتيني" (1954) لسهيل إدريس "وموسم الهجرة إلى الشمال" (1965) للطيب صالح وغيرها من الروايات العربية التي قاربت العلاقة بين الأنا / والآخر من منظور حضاري يقوم على التقابل بين الحضارتين الشرقية والغربية، من خلال تصوير علاقة عاطفية بين شاب شرقي وفتاة غربية أو أكثر تكشف عن اختلاف المفاهيم والقيم بينهما.

انظر بهذا الصدد: عصام البهي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1991

4) مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي بيروت، ط12 ص 77

5) نفس المصدر ص 101

6) نفس المصدر ص 142

7) نفس المصدر ص 200

8) نفس المصدر ص 73

9) مستغانمي، أحلام: الأسود يليق بك، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 2012، ص 164

10) نفس المصدر، ص 163

11) نفس المصدر ص 16

12) مرشيد، فاتحة،" لحظات لا غير"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 200 ص 67

13) نفس المصدر، ص 68

14) النالوتي، عروسية، "مراتيج"، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 29

15) التابعي، علياء: "زهرة الصبّار"، دار الجنوب للنشر تونس، 1992 ص 162

16) مرشيد، فاتحة، "لحظات لا غير"، ص 24

17) نفس المصدر، ص 28

18) مستغانمي، أحلام: "الأسود يليق بك" ص 54

19) النالوتي، عروسية:" مراتيج"، ص 8

20) مرشيد، فاتحة: " لحظات لا غير"، ص 19

21) المناصرة، حسين: تمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية، الرواية السعودية نموذجا، ضمن كتاب تمثيلات الآخر في الرواية العربية، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع 28-20 / 11 / 1431 هـ - 26-29 / 9/ 2010م، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي بمنطقة الباحة، الباحة، ط1، 2011، ص 79

22) التابعي، علياء: "زهرة الصبّار"، : ص 39

23) نفس المصدر، ص 189-190

24) مرشيد، فاتحة: "لحظات لا غير"، ص 57-58

25) بوبكر، مسعودة: "طرشقانة"، دار سحر للنشر، تونس 1999 ص 57

26) نفس المصدر ،ص 69

27) مرشيد فاتحة، "لحظات لا غير"، ص 52

28) نفس المصدر ص 63

29) نفس المصدر، ص 69

30) مستغانمي، أحلام:" ذاكرة الجسد"، ص 162

31) kristeva، Julia : Au risque de la pensée، Fr، horizon groupe، avril 2001

وانظر، حفيظة هواري: المرأة وجه من وجوه الآخر في الأدب المغاربي المذكر من خلال رواية «التطليق» لرشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بوجدرة، سبق ذكره، ص 24
32) بوبكر، مسعودة: «طرشقانة»، ص61-62
33) مستغانمي، أحلام، «الأسود يليق بك»، ص 176
34) نفس المصدر، ص 181
35) بحرواي، حسن بنية الشكل الروائي، ص 52
36) النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 251
37) النالوتي، عروسية: «مراتيج»، ص 18
38) مستغانمي، أحلام: «ذاكرة الجسد»، ص 159
39) مستغانمي، أحلام، «الأسود يليق بك»، ص 170
40) النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص286
41) نفس المرجع، ص 287
43) بوبكر، مسعودة: «طرشقانة»، ص 133
44) هواري، حفيظة: المرأة وجه من وجوه الآخر في الأدب المغاربي المذكر من خلال رواية «التطليق» لرشيد بو جدرة، ص23
45) مختار، آمال، «نخب الحياة»، دار سحر النشر، ط 2، 2005، ص17
46) نفس المصدر، ص75
47) نفس المصدر، ص28
48) نفس المصدر، ص94
49) نفس المصدر، ص47
50) Butor، Michel : Répertoire II، p96، cité par Rossum p 199
ضمن بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي ص 53
51) النابلسي، شاكر جماليات المكان في الرواية العربية، ص 69
52) نفس المرجع، ص 46
53) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص 246
54) التابعي، علياء: زهرة الصبار، ص 107
55)نفس المصدر، ص 108
56) مستغانمي، أحلام: "الأسود يليق بك"، ص248
57) النابلسي، شاكر جماليات المكان في الرواية العربية، ص 70
58) مستغانمي، أحلام: "الأسود يليق بك"، ص259
59) نفس المصدر، ص 250
60) نفس المصدر، ص 253
61) نفس المصدر، ص 259
62) نفس المصدر، ص 274
63) فاتحة مرشيد، ص 108
64) نفس المصدر، ص 53

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلسطين... الأرض والسّمـاء

في رواية «العراء» لبنت البحر حفيظة قارة بيبان

محمد آيت ميهوب/جامعي، تونس

■ «العراء (1) هي الرواية الثانية للأديبة التونسيّة حفيظة قارة بيبان المعروفة في الأوساط الأدبية بلقب «بنت البحر»، وكانت قبل هذا العمل قد أصدرت رواية أولى بعنوان «دروب الفرار» (2). والناظر في الروايتين يلمس بينهما خيط اتّصال تجسّده شخصيّتا البطلتين الراويتين: «شرود» في «دروب الفرار» و«دجلة العامريّ» في «العراء». فكلتاهما تواقّة إلى التحرّر والانعتاق من كلّ القيود والأطر والقوالب بما في ذلك الجسد بل الوجود نفسه، وكلتاهما تعاني المرض (العصاب النفسيّ/شرود، وسرطان الثدي ثمّ سرطان الرحم/دجلة) وتقاومه ثمّ تستسلم له، وكلتاهما تعبد الفنّ (الموسيقى/شرود، والكتابة/دجلة) وتترهّب له وتتمسّك به مخلّصا ومنجيا. مع ذلك فإنّ ثمّة نقطة افتراق أساسيّة بين البطلتين تكشف عمق التطوّر الذي عرفته تجربة المؤلّفة في روايتها الثانية. فعلاوة على نضج أدواتها الفنيّة وسيرها أشواطا في مغامرة المزاوجة بين التخييليّ والمرجعيّ وإتقانها لعبة نصب المرايا وإدراتها في حركة لولبيّة، لم يعد سعي البطلة المحموم إلى التحرّر منغلقا على الذات ولم تعد المعركة بينها وبين المجتمع والتقاليد معركة فرديّة خالصة، بل اندغم جهاد الذات من أجل التحرّر عن طريق الكتابة بجهاد المجموعة في بعدها القومي العربيّ من أجل التحرّر من ربقة الاحتلال الإسرائيلي، وأضحت معركة جسد البطلة «دجلة» في مقاومته السرطان معركةَ فلسطين والأرض العربيّة عامّة في مقاومة السرطان الإسرائيليّ.

إنّ الرواية قائمة على المماهاة بين البطلة «دجلة» وفلسطين وبين جسد البطلة وأرض فلسطين. هذه المماهاة جعلت القضيّة الفلسطينيّة قطبَ الرحى الذي يدور حوله عالم الرواية التخييلي، والعمادَ الذي تنهض عليه بنيتها الدلاليّة. ولكن أنّى لمؤلّفة تونسيّة تعيش في أطراف الوطن العربيّ بعيدا عن الأرض السليبة أن تجعل القضيّة الفلسطينيّة موضوعا لنصّها الروائيّ؟ وأيّ جسر يمكن أن يوصل المؤلّفة إلى فلسطين ويمكّنها من أن تحلّها عالمها الأدبيّ التخييليّ دون أن يبدو في ذلك افتعال وتصنّع؟ وكيف أمكن لبنت

البحر أن تستثمر موضوعا بعيدا عنها جغرافيا وتقنع قارئها بأنّه قريب منها وجدانيّا ؟

السرّ ظفرت به المؤلّفة في حدث تاريخيّ عابر جمع بين فلسطين وتونس وما كاد يلتفت إليه كثير من السياسيّين والمؤرّخين، والجسر أسعفتها به مدينتها التونسيّة البحريّة ومسقط رأسها : بنزرت. فالحدث الذي اتخذته بنت البحر مهادا لاستثمار القضيّة الفلسطينيّة سرديّا هو قدوم آلاف الفدائيّين الفلسطينيّين إلى ميناء بنزرت يوم السبت 28 أوت 1982 مهجّرين من بيروت بعد الحصار العنيف الذي تعرّضوا له هناك طيلة صائفة 1982. هذا الحدث التاريخيّ المرجعيّ استقته بنت البحر من ذاكرتها الفرديّة ومن الذاكرة الجماعيّة لمدينة بنزرت، تلك المدينة التي اختارها الفلسطينيّون ميناء يحطّون فيه الرحال، تلك المدينة الشهيدة التي سبق لها أن عاشت قبل قدومهم بعقدين من الزمن (جويلية 1961) صائفة جهنّمية حاصرها فيها الجيش الفرنسيّ المستعمر وأمطر أهلها شرّ نيرانه. هذا الحدث رحلت به المؤلّفة من التاريخ إلى التخييل، ومن الذاكرة إلى الإبداع. فجعلت منه نواة سرديّة تفرّعت عنها بقيّة الأحداث التي مكّنتها من أن تبوّئ القضيّة الفلسطينيّة قلبَ العالم التخييليّ : تعرّف دجلة إلى الشاعر الفلسطيني غسّان سلمان أحد الفلسطينيّين المهجّرين إلى بنزرت، ظروف حصار بيروت وتفاصيل القدوم على متن السفينة القبرصيّة «سولفرين»، تاريخ الفلسطينيّين مع التهجير والمذابح (1948، 1967، 1976، 1982)، هجوم الطائرات الاسرائيليّة على مقرّ إقامة الفلسطينيّين في حمام الشطّ بتونس (1985). . .

لقد مثّل اختيار المؤلّفة هذا الحدث التاريخيّ قطب عالمها الروائيّ، أوّل أسباب نجاح روايتها. فقد ضمن لها وقوف القارئ موقفا تصديقيّا إزاء نصّها، وقبوله بمشاكلة العالم الروائيّ للعالم الواقعيّ، واقتناعه بإمكان أن يكتب كاتب غير فلسطينيّ نصّا روائيّا عن القضيّة الفلسطينيّة. هذا النجاح في كسب تعاطف القارئ قلّما توفّر لرواية أخرى قبل «العراء» اتّخذت القضيّة الفلسطينيّة مدارا لها ولم يكن مؤلّفها فلسطينيّا أو ربطته على الأقلّ تجربة حياة ما مع الفلسطينيّين في أرضهم أو في منفاهم. لكنّ هذا العامل وحده على أهميّته لا يفسّر لنا سرّ نجاح الرواية. بل يبدو لنا أنّ ما ضمن للمؤلّفة النجاح فعلا هو وعيها وهي تستثمر القضيّة الفلسطينيّة بأنّها تكتب نصّا روائيّا فنيّا في المقام الأوّل لا نصّا سياسيّا أو روبرتاجا صحفيّا أو خطابا تحريضيّا. فأمكنها ذلك من أن تنجو من أبرز المزالق التي وقع فيها من سبقها من الكتّاب التونسيّين إلى الكتابة عن القضيّة الفلسطينيّة: مزلق تغلّب القضيّة على الفنّ، فلا تخرج الكتابة عن الشهادة أو الإدانة. ونحن في هذا السياق نوافق الشاعر الفلسطينيّ رشاد أبو شاور في حكمه على «العراء» بأنّها «أوّل رواية تونسيّة تعنى بالموضوع الفلسطينيّ هذا مع موضوعها القويّ المؤثر والذكيّ»(3). لم تكن «العراء» الأولى من حيث استثمارها الموضوع الفلسطينيّ ولكنّها الأولى من حيث تحويلها القضيّة الفلسطينيّة من المدلول إلى الدال، ومن الخطاب إلى الخبر، ومن المباشرة إلى الايحاء، ومن المرجع إلى التخييل، ومن التبليغ إلى التسريد. . . .

وحول هذه المسألة سيكون مدار هذه المقالة. فكيف أمكن للمؤلّفة أن تُسكن القضيّة الفلسطينيّة عالم التخييل وهي أكثر قضايانا اشتباكا مع الواقع والتاريخ ؟ وكيف تسنّى لـ«بنت البحر» أن توائم بين «القضيّة» و«الفنّ» ؟ وما هي الأدوات السرديّة والحيل الفنيّة التي اعتمدتها للوصول إلى المماهاة بين فلسطين و«دجلة» بطلة الرواية، وبين أرض فلسطين وجسد البطلة ؟

1 - بين الفانتاستيكي والمرجعيّ والتخييليّ :

تراوح الرواية في أحداثها وأطرها وشخصيّاتها بين هذه الأبعاد الثلاثة وتعمد أحيانا إلى المزاوجة والمداخلة بينها، فيكاد الأمر يلتبس علينا وتصبح الحدود هشّة رجراجة بين الواقعيّ والعجائبي والمعقول واللاّمعقول، وبين ما ينتمي إلى الكتابة وما ينتمي إلى التاريخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

1 – 1 – الفانتاستيكي:

بالفانتاستيكيّ (4) تنفتح الرواية وعليه تنغلق. ففي الفصل الأوّل المعنون بـ«نداءات الفجر الشتويّ» تطالعنا البطلة/الراوية وهي تعاين ردود أفعال أسرتها بعد أن لفظت الروح وأضحت جثمانا هامدا مسجّى، ومع ذلك ظلّت لها القدرة على الإحساس بما حولها والإنصات إلى الصراخ والنواح والنظر إلى الوجوه والأشياء : «ضجّ البيت وعلا الصراخ. شاهدتهم يتراكضون.. حسام يرفع السماعة ويضرب على الأرقام، سناء تبكي قرب السرير.. عليّ يدعوني ويعيد النداء، ويخرج راكضا إلى أبيه... وسلمى تفتح النافذة لغبش الصباح الطالع... تعجّل بترتيب الغرفة... تلمّ الحبّات المبعثرة وتجمع شظايا الزجاج المكسور... تبدّل الملاءة المبلّلة، وتفتح أخرى ناصعة البياض وترفع عليّ الغطاء... تسوّيه... قلت لها أنّي لا أشعر بالبرد... لم تجب... تنظر إليّ بأسى كأنّها لا تسمعني» (5).

إنّ التأمّل في هذه الفقرة يكشف أن الراوية قد تعمّدت تقديم الحدث الفانتاستيكي تقديما بسيطا لا تهويل فيه ولا مبالغة ولا سعي إلى إشعار القارئ باختراق العالم السرديّ العالمَ الطبيعيّ المنطقيّ. وفي ذلك حسب تودوروف ما يميّز الفانتاستيكيّ من العجائبيّ والغرائبيّ. ونتيجة هذا الاختيار السرديّ يجد القارئ نفسه في حيرة من أمره متردّدا بين اعتبار الحدث خارقا للعالم الطبيعيّ المنطقيّ، أو مجاراة الراوية والإقرار بإمكان حدوث ما ترويه في الواقع المعهود.

وما يكاد القارئ ينتبه إلى المأزق الذي ترميه فيه الراوية، حتى يدهمه حدث آخر لا يقلّ خرقا للمألوف. فقد تطلّعت البطلة الراوية حولها تنظر وهي ميّتة إلى جدران الغرفة فلمحت صورتها تضجّ حياة وجمالا. فحنّت إلى وجودها السّابق بين الأحياء وما لبثت إلاّ طرفة عين حتّى غادرت إطار الصورة وخرجت طيفا يسير بين الناس : «(...) وبينما كانوا يتحلّقون حولي واجمين، ظلّت الصورة وحدها دوما تبتسم وألق الروح الجذلى في العينين المتحدّيتين دوما يضيء. وكهبّة نسيم شاهدتني أنسحب من الإطار.. أخرج من الصورة... في غمرة اضطرابهم، مع ضجّة الأمطار، وهدير البحر، وشبه ظلمة البيت، لم يلمحني أحد، لم يلمحني أحد» (6).

وفي آخر الرواية يعود الفانتاستيكي من جديد. فبينما كان مشيّعو جنازة البطلة متحلّقين حول قبرها يزمعون دفن الجسد الميّت في أعماق الأرض، انفلتت البطلة من بين أيديهم وهم لا يشعرون وتعالت طائرة إلى الأعالي مرتفعة عن عالم الأرض. وقد ساقت الراوية الحدث الخارق للمألوف مرّة أخرى في برود وحياد يجعلان التأويل مشكلا ملتبسا لا يدري القارئ أهو إزاء حدث خارق فعلا، أم حيال حدث يمكن خضوعه لمنطق العالم الطبيعي : «طرت بعيدا مع الريح.. كان هدير البحر القريب أسفل الربوة يعلو على ضربات فأس في المقبرة. وكنت أعلو على غيمة بيضاء، سابحة في درب نورانيّ، لا نهائيّ...(...) مضيت نسمة مسافرة، أعلو في البياض النورانيّ، تاركة الأرض تلفّها بقايا الغيوم» (7).

إنّ للفانتاستيكيّ في رواية «العراء» وظيفتين أساسيّتين: وظيفة تمكين البطلة «دجلة» من تحقيق التحرّر التام والخلاص الأخير بدءا من الانعتاق من الجسد بإطار اللوحة وانتهاء بالأرض التي عمّها الخراب. أمّا ثانية الوظيفتين فهي دعم الخاصيّة الفنيّة الايحائيّة في النصّ وتنبيه القارئ إلى أنّه في محضر عمل روائيّ في المقام الأوّل، له قدر كبير من الحريّة في التعامل مع الواقع والمنطق.

1 – 2 – المرجعيّ :

نقصد بالمرجعيّ مجموع ما ينفتح عليه النصّ الروائيّ التخييلي من شخصيّات وأطر ووقائع لها وجود عينيّ تاريخيّ في الواقع. وقد حضر المرجعيّ في النصّ على ضروب متعدّدة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

1-2-1 - إدراج شخصيّات لها وجود واقعيّ حقيقي بعضها ذكر عرضا وبعضها كان له إسهام في الأحداث من ذلك : أبو جهاد، أبو عمّار، صلاح خلف، هايل عبد الحميد، محمّد مزالي، محمد الصالح فليس، نور الدّين خضر، جمال هراوي، على عزعوز....

2-2-1 - توظيف أطر مكانيّة مرجعيّة : ولا نقصد بالأمكنة المرجعيّة تلك الأماكن الكثيرة في الرواية التي حملت أسماء أماكن مرجعيّة موجودة في الواقع إلاّ أنّها احتضنت أحداثا تخييليّة. ففي هذه الحالة لا تتعدّى وظيفة المكان حتّى وإن حمل اسما مرجعيّا وظيفة مشاكلة الواقع والإيهام بالتشابه بين العالم التخييليّ والعالم الواقعي. أمّا الأماكن التي نعتبرها قد اضطلعت بوظيفة مرجعيّة فعلا فهي الأماكن التي حملت أسماء مرجعيّة واحتضنت أحداثا تاريخيّة جاءت في الرواية منصهرة مع الأحداث التخييليّة لا فصام بينها. ويمكن أن نذكر أمثلة على هذه الأمكنة في الرواية : ميناء بنزرت الذي حطّ عنده الفدائيّون الفلسطينيّون، وباخرة «سول فرين» التي أقلّتهم من بيروت، ومركز الإعلام الفلسطينيّ بحمّام الشطّ الذي أغارت عليه الطّائرات الإسرائيليّة، ومقبرة مدينة «حمام الأنف» التي أضحت تسمّى «مقبرة الشهداء» منذ أن دفن فيها شهداء الغارة الإسرائيليّة من فلسطينيّين وتونسيّين.

3-2-1 - الأحداث التاريخيّة : رسمت رواية «العراء» في أثناء السرد خطا تاريخيّا تابعت فيه مسار الهزائم العربيّة من سقوط غرناطة وتشرّد الأمير عبد الله، فالنكبة والتهجير الأوّل في 1948 وهزيمة 1967 والهجوم على المسجد الأقصى في 1969، إلى التهجير من بيروت في 1982 والغارة الإسرائيليّة على حمام الشط بتونس في 1985 وبداية التطبيع بين العرب وإسرائيل.

4-2-1 - تضمين النصوص التوثيقيّة : عمدت المؤلّفة إلى استثمار تقنية «الكولاج» فضمّنت المتن الروائيّ ملصقات من الصحف التونسيّة والعربيّة والإسرائيليّة واقتطفت فقرة من الخطاب الذي توجّه به محمّد مزالي الوزير الأوّل في الحكومة التونسيّة إلى منظمة الأمم المتّحدة بمناسبة الاحتفال بالذكرى الأربعين لتأسيسها وقد صادف ذلك غداة الغارة الإسرائيليّة على «حمام الشط». وأقحمت المؤلّفة تقارير لبعض الجمعيّات الفلسطينيّة تفضح مخطّط تهويد القدس والتطبيع بين تونس وإسرائيل.

يضطلع حضور العناصر المرجعيّة في صلب العالم التخييليّ بوظيفة شدّ النصّ الروائيّ إلى رسن التّاريخ، وتجذيره في الواقع، وتقديم مادّة تسجيلية توثيقية تلقي أضواء على جوانب غامضة من القضيّة الفلسطينيّة عامّة وظروف قدوم الثوّار الفلسطينيين إلى تونس وإقامتهم بها خاصّة.

3-1 - المزاوجة بين المرجعيّ والتخييليّ :

لم تكن الحدود واضحة دائما بين العناصر المرجعيّة والعناصر التخييليّة. فكثيرا ما عمد السرد إلى المزاوجة بين

رواية «العراء» استطاعت تحويل القضية الفلسطينية من المدلول إلى الدال، ومن الخطاب إلى الخبر، ومن المباشرة إلى الإيحاء، ومن المرجع إلى التخييل، ومن التبليغ إلى التسريد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرجعي والتخييلي والانتقال بينهما في حركة ذهاب وإياب يعود فيها أحدهما إلى الآخر وينطبق عليه. فهذا أمير وشرود الشخصيّتان التخييليّتان في «دروب الفرار» رواية بنت البحر الأولى يحضران في «العراء» بوصفهما صديقين لشخصين لهما وجود واقعيّ تاريخيّ هما محمد الصالح فليس ونور الدين خضر. وبين شخصيّة البطلة «دجلة» وشخصيّة المؤلّفة نفسها التباس شديد، إذ تخبر دجلة طبيبها بأنّها بصدد تأليف رواية تحمل عنوان «العراء». وغسّان سلمان، الشاعر الفلسطينيّ في العالم التخييليّ يتكفّل في النصّ برواية وقائع التهجير من لبنان إلى تونس وينقل ما وقع على متن الباخرة لبعض الشخصيّات الفلسطينيّة المرجعيّة أمثال هدى شعلان (8). أمّا أبو جهاد الشخصيّة التاريخيّة المرجعيّة فيتحاور في الرواية مع غسّان سلمان الشخصيّة التخييليّة في سبل المقاومة بعد الترحيل وافتكاك السلاح. يقول غسّان يائسا: «كيف نقاوم هذا السرطان الرجيم وقد افتكّوا منّا السلاح ؟» فيجيبه أبو جهاد: «أنت ! أنت أيّها الشاعر غصن الزيتون ! الكلمة التي ستظلّ أصلها ثابت وفرعها في السماء ! فاحمل سلاحك يا غسّان في كلّ ملجأ- مهما نأى- الكلمة لك سلاح !» فيعلّق غسّان على كلامه معلما إيّاه أنّه قد سمع هذه العبارة نفسها «في العاصمة التونسيّة ودجلة على منصّة الشهادة تعترف في إحدى الندوات: «الكلمة سلاحي ! (9)».

إنّ التداخل بين التخييليّ والمرجعيّ يجعل الواقع رجراجا هشّا، تلتبس فيه الحدود بين ما ينتمي إلى الأدب وما ينتمي إلى التاريخ. هذا التداخل أيضا هو الوسيلة الفنيّة التي مكّنت المؤلفة من تحقيق غايتين في وقت واحد هما: توظيف الكتابة للشهادة على العصر والدفاع عن أمّ القضايا العربيّة بل الإنسانيّة قاطبة من جهة، والتمسّك من جهة ثانية بمهمّة الكتابة السرديّة الأولى، مهمّة خلق عالم تخييليّ قد يكون أكثر صدقا من العالم المرجعيّ نفسه. فالكتابة لا تصف العالم كما يقول «رامبو» بل تعيد خلقه من جديد.

2 – ثنائيّة السرد :

تداول على السرد راويان: دجلة العامريّ وغسّان سلمان. وهما الاثنان راويان مشاركان في الأحداث. وقد تكفّلت دجلة برواية أطوار قصّتها مع مرض السرطان إلى آخر لحظة في حياتها بل أطلّت على لحظتي موتها ودفنها وروت شطرا ممّا وقع لها فيهما. أمّا غسّان سلمان فتكفّل بسرد شذرات من حياته الأولى السّابقة لقدومه إلى بنزرت (الطفولة في حيفا / التهجير الأوّل في 1948 / الحصار في بيروت)، وأطلع دجلة على ظروف الترحيل إلى بنزرت، ووصف مشاعره الشخصيّة لحظة رؤية ميناء بنزرت والجموع المستقبلة. وقد اضطلع غسّان كذلك بسرد أطوار الغارة الإسرائيليّة على حمام الشطّ ووصف وصفا دقيقا آثار الدمار الذي لحق مركز الإعلام الفلسطينيّ والمباني المحيطة به.

2–1 : لئن كان السرد ثنائيّا من حيث الراوي، فإنّه في الحقيقة واحد من حيث طبيعة السرد ودرجته. ذلك أنّ كلا الراويين اعتمد سردا بضمير المتكلّم وكان مشاركا في الأحداث التي يرويها. فجاءت الرؤية السرديّة داخليّة انطلق فيها كلّ راو من بؤرته الذاتيّة ومزج بين سرد الأحداث وسرد تفاعله الذاتي مع الأحداث. ومن شأن ذلك اقتناع القارئ اقتناعا لا ريب فيه بأنّ السرد الذاتيّ هو النمط السرديّ المناسب لأحداث رواية «العراء» فعلا، وبأنّ ما روته دجلة عن حياتها وتجربتها مع المرض والكتابة والموت ما كان يمكن لغسّان سلمان أو لراو مجهول أن يرويه، وبأنّ ما رواه غسّان سلمان عن طفولته في حيفا وعن حصار بيروت والترحيل إلى بنزرت ما كان يمكن لدجلة أو لراو مجهول أن يرويه.

وعلى هذا النحو يتّضح لنا استنتاج طريف مفاده أنّ اختيار المؤلّفة نمط السرد الذاتيّ قد مكّنها من أن تحقّق قدرا كبيرا من الموضوعيّة أنقذ نصّها من المأزق الذي وقعت فيه أغلب النصوص الروائيّة التونسيّة التي

اتخذت القضيّة الفلسطينية موضوعا لها. فهذه النصوص غالبا ما يتلقّاها القارئ بشيء من الارتياب والشكّ لجزمه مسبقا بصعوبة أن يكتب كاتب غير فلسطيني ولم يعايش الفلسطينيّين عن قرب رواية عن القضيّة الفلسطينيّة. إنّ توكيل «بنت البحر» غسّان سلمان الشاعر الفلسطينيّ في العالم التخييليّ، مهمّة سرد كلّ ما تعلّق في الرواية بفلسطين والفلسطينيّين قد ضمن التبعيد بين الراوية الأولى، البطلة التونسيّة دجلة، والأحداث التي ما كان لها أن تعيشها من الداخل، ويسّر تصديق القارئ لما يروى له من تفاصيل عن جزء من التغريبة الفلسطينيّة في الفترة الممتدّة من 1982 إلى 1988، إذ تلقّى هذه التفاصيل من فلسطينيّ عاش الأحداث من الداخل. ولن يعير القارئ بالا كبيرا لحقيقة أنّ هذا الفلسطينيّ نفسه هو ابن عالم التخييل وصنيعة «بنت البحر». والأهمّ من كلّ ذلك أنّ المنظور الذاتيّ يمنح السرد عمقا نفسيّا يدعم القيمة الجماليّة الإيحائيّة للنصّ الروائيّ ويبتعد بـ«العراء» عن نبرة التقرير الخارجيّ التي غلبت على أكثر ما تصدّى للحديث عن القضيّة الفلسطينيّة من الكتابات السرديّة التونسيّة.

لننظر في هذه الفقرات تدلالا على ما ذكرنا وفيها يروي غسان سلمان ظروف الترحيل من بيروت: «صفّرت السفينة نعيبا طويلا غامرا انتشر صداه في كلّ الآفاق. وارتفعت أيادي الشباب الملوّحة للمودّعين وقد فكّ الياطر ومخرت «السول فرين» عباب الماء. وظلّت العيون المكبّرة على وجه المبعوث الأمريكيّ في أعلى المبنى لا تسقط متابعة التهجير الجديد حتّى الغياب. وخلف ارتعاشة دمع مكابر، اختفت بيروت وابتلعها الماء.

كان البحر لا مباليا، مغيظا، قاسيا، يضرب جنبات الباخرة، يضرب أحشاءنا، يأخذنا الدوار... يقطعنا الأسى والغضب، ونحن نبصر البوارج الأمريكية تراقبنا من بعيد، تصرّ على عطشنا، تحرمنا مؤونة التزّود بالماء من جزيرة كريت التي كانت تنتظر المقاتلين الذين ظلّوا في الحصار صامدين، يدافعون عن عاصمة أحرقها الجنون، ليتعاون المتواطئون على تهجيرهم من جديد، من بيروت إلى جزيرة قبرص إلى أوّل مرفأ تونسيّ. في فجر اليوم السابع، السبت 28 أغسطس 1982 أطلّت الأرض ولاحت من بعيد البيوت البيضاء تحت سماء شديدة الصفاء، توحي بالهدوء الذي يغمر المدينة، هدوء المنافي، تختار لنا بذكاء ماكر، لتساعدنا على ابتلاع بذور النسيان.

تجمّع الرفاق على سطح السفينة، أطلّت بينهم هدى شعلان تحمل على كتفيها أحد الأطفال من أشبال الثوار القادمين مع المقاتلين، عيناها تفيضان دموعا وهي ترفع الرأس إلى السماء، إلى أسراب الطائرات التونسيّة القادمة تحلّق فوقنا، مرحّبة بالفلسطينيّين المرحّلين سائلة: «أين كانت طائرات العرب، في جحيم بيروت» (10).

3 – رمزيّة دجلة:

شخصيّة «دجلة العامريّ» شخصيّة روائيّة متطوّرة نامية متحوّلة. وقد اتّخذ هذا التطوّر منحى متصاعدا أخذت فيه

إن اختيار المؤلفة لنمط السرد الذاتي مكنها من أن تحقق قدرا كبيرا من الموضوعية أنقذ نصها من المأزق الذي وقعت فيه أغلب النصوص الروائية التونسية التي اتخذت القضية الفلسطينية موضوعا لها.

دجلة تتخلّص تدريجيّا حسب انتشار مرض السرطان في جسدها، من أبعادها النفسيّة والاجتماعيّة والجسديّة لتتمحّض وجودا رمزيّا خالصا تتماهى فيه مع الأرض العربيّة السليبة.

3 - 1 - والحقّ أنّ الهويّة الرمزيّة كائنة في بطلة الرواية متأصّلة فيها بدءا من اسمها. فـ«دجلة» اسم يحيل على أشهر الأنهار العربيّة وموطن حضارة العراق. وقد سمّيَ نهر العراق بـ«دجلة» حسب «لسان العرب» لأنّه «يغطّي الأرض بمائه» (11) والجذر اللغويّ «دجل» يحمل دلالة التغطية والفيض (12). وكذلك كانت دجلة في الرواية تفيض على الآخرين وتشملهم بعطفها وحبّها. أمّا كنية البطلة «العامريّ» فتحيل على العراقة والأصالة العربيّة وتذكّر بليلى العامريّة حبيبة قيس بن الملوّح، والحبّ المستحيل الذي لا ينتهي إلاّ بإفناء صاحبه جنونا وتشرّدا في الوديان أو نحولا وذبولا للجسد. وكذلك كانت دجلة في الرواية عاشقة ولهى بانتمائها العربيّ الضارب في أعماق الجغرافيا والتاريخ، وكذلك كان حبّها للشاعر الفلسطينيّ حبّا مستحيلا لا دواء له إلاّ بالداء الأكبر: الفراق ثمّ الموت.

هذه الكنية تذكّر كذلك ببطلة أخرى من أبطال الرواية العربيّة سليلة العالم التخييليّ هي «نجوى العامريّ»، بطلة رواية «عالم بلا خرائط» (13) تلك المرأة اللغز، واهبة الحياة والموت في وقت واحد، المرأة التي اتّسعت دلالتها في رواية عبد الرحمان منيف وجبرا ابراهيم جبرا عن حدود الجسد والأنثى والعائلة والولادة والوفاة لترتقي إلى مصاف الرمز، رمز الأرض والوطن.

إنّ لاسم البطلة إذن طاقة إيحائيّة تحضّ القارئ منذ بداية الرواية على أن ينتبه إلى أنّه ليس إزاء شخصيّة روائيّة تنحصر دلالتها في حدود العالم التخييلي، بل هو إزاء شخصيّة رمزيّة تفيض دلالتها على كينونتها التخييليّة لتتّصل بأنساق التاريخ والحضارة وتغدو تكثيفا رمزيا للوطن والأرض العربيين.

3 - 2 - مصدر الترميز الثاني في شخصيّة دجلة العامري هو انتماؤها إلى مدينة بنزرت، الميناء الذي حطّ عنده غسّان سلمان صحبة رفاقه من الفلسطينيّين. فهذا الانتماء يوحي بالتماهي بين البطلة والمدينة التي احتضنت الفلسطينيّين ويضفي عليها دلالة الميناء المحطّة. بل لقد أصبحت هي نفسها المرفأ في وعي غسّان سلمان، إذ قال مرّة واصفا إحساسه لحظة عودته ثانية إلى بنزرت زائرا لها، مشاركا في جنازة دجلة: «بدت المدينة من بعيد، وقد خفت المطر، ملتحفة ببياض مبلّل صامت حزين. وأطلّ البحر!. البحر المقيت. الحبيب!. حياتي... وموتي... وذاكرتي! البحر الذي رماني يوما مشعثا مقهورا إلى ساحلك! ها هو يبدو، مربدا، صاخبا بلا سفن ولا بواخر، غير أشرعة الريح وتكسرات الموج وذاكرة الغربة والنهايات. وها أنت تعيدينني هذا الصباح إلى مرفئي القرطاجنّي، إلى المدينة التي ضمّدت جراحي ذات تهجير، ولوّحت لي بالأيادي والأعلام، لتستقبلني الآن، شوارعها شبه الخالية، مبلّلة، كئيبة صامتة.

ما كنت أدري أنّي إلى هنا سأعود، لا لاجئا يتوقّف في مرفأ الذكرى ويريح أقدامه التي أنهكها الترحال والغربة وقطعت أصابعها الحروب، بل عاشقا متلهّفا، عائدا ليراك أنت التي فرشت لي على هذا المرفأ سجّادك المسدّى بخيوط علّيسة الهاربة من صور، لأصلّي لك، ولأستلم على أراضيك، بين عتيق صخور مرفئك، رسالتك الأخيرة لي قبل الرحيل» (14).

3 - 3 - ساهم الخاتم الذي تحمله دجلة في نسج رمزيّة البطلة والمماهاة بينها وبين الأرض والوطن السليب. فهذا الخاتم الفضيّ العتيق الذي أهدتها إيّاه أمّها قبل وفاتها له شكل غصن زيتون ذي أوراق فضيّة صغيرة وحبّات زيتون من العنبر الأصيل. إنّ غصن الزيتون رمز فائق الدلالة على فلسطين، محمّل بإيحاءات تاريخيّة وجغرافيّة وحضاريّة ودينيّة عميقة ضاربة بجذورها في الذاكرة الفلسطينيّة والعربيّة عامّة تمتدّ بعيدا جدّا إلى السيّد المسيح، إيحاءات منحها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعراء الفلسطينيّون وقادة النضال الفلسطينيّ لا سيّما ياسر عرفات حضورا رمزيّا قويّا جعل غصن الزيتون والقضيّة الفلسطينيّة توأمين لا ينفصلان. لذلك كان خاتم دجلة أوّل شيء رآه فيها غسّان سلمان وجذبه إليها. فصاح لدى لقائه بها في المرّة الأولى : «من أين لك حليّ أميّ يا تونسيّتي الرائعة ؟» ولم تلبث رمزيّة الخاتم أن اتّسعت لتشمل الأرض والوطن : «وأنحنى لألثم يدك الرشيقة الناعمة، فيجمّع عنبر زيتون خاتمك الفضيّ العتيق كلّ أحزان الأرض في وجهي ويرميني من جديد إلى غربتي» (15).

3 – 4 – لاشكّ أنّ أهمّ مصدر ترميزي في شخصيّة دجلة هو جسدها وتهاويه التدريجي بدءا من سرطان الثدي فسرطان الرحم، إلى عجزه تماما ثمّ موته.

بموازاة سرد أطوار هذه الرحلة التي شقّها الجسد نحو الفناء تابع السرد أطوار رحلة أخرى شقّتها الأرض العربيّة نحو الخراب واليباب منذ سقوط غرناطة فحملة التهجير الأولى للفلسطينيّين عام 1948، إلى سقوط العراق وتنامي المستوطنات، مرورا بحملات التهجير والمذابح التي راح ضحيتها الفلسطينيون والعرب في 1948 و1967 و1976 و1982.

ولا يجد القارئ أيّ صعوبة لإدراك الوظيفة الترميزيّة التي يضطلع بها جسد البطلة. فكثيرا ما سمّت نفسها بالأرض والوطن وكثيرا ما سمّاها غسّان بذلك أيضا. تقول سلمى لدجلة وهي في أوهن حالاتها : «لا تشغلي بالك بالدنيا ! اتركيها لمصائبها (. .) يكفيك ما أنت فيه». فتجيبها : «ولكنّ الدنيا فيّ يا سلمى ! ... الدنيا بعواصفها وأنوائها... بجرذانها وخرابها تسكن فيّ ! هل سمعتني سلمى ؟. في قسماتها المشفقة، في لمعة عينيها النديّتين، شاهدتني لوحة ثانية لأرض تضيع فيها المعالم... استأصلوا منها ثدي الأمومة... سرقوا حليب الرضيع... نهشوا الرحم... وها هم يزحفون إلى العظم والقلب ! « (16).

إنّ بتر ثدي دجلة بعد استفحال السرطان فيه يساوي رمزيّا حرمان الطفل من أمّه والفصل بين الفلسطينيّ وأمّه الأرض. أمّا بتر الرحم فهو المعادل الرمزيّ لحلم المستوطنين الصهاينة بالقضاء على النسل الفلسطيني. ولئن سارت أحداث الرواية نحو إفناء الجسد والإيحاء بأنّ الفلسطيني قد فقد الأم وبُتر رحم الأرض التي أنجبته، فإنّ المؤلّفة مستعينة بالفانتاستيكي قد انتصرت رمزيّا للحياة على الموت وللمجرّد على المحسوس. فجعلت الجسد يرتفع روحا محلّقة في السماء تسخر من مشيّعي دجلة إلى مثواها الأخير ومن دافني جسدها في التراب. وكان قد سبق لدجلة أن استبقت مسار الأحداث وأعلنت لغسّان سلمان على لسان طاغور خلودها ورفضها الموت الجسديّ : «أنا أكبر من الموت وسأعلن ذلك عندما أغادر الدنيا»(17). إنّ ارتفاع دجلة هو الصورة القصوى لتخلّصها من الهويّة الأنثويّة الجسديّة وتمحّضها قيمة رمزيّة أوسع وأسمى من حدود الجسد، تتماهى فيها دجلة مرّة أخرى مع الأرض التي انتهكت واستبيحت واغتصبت، لكنّها رغم ذلك استطاعت أن ترتفع عن قاتليها وتسمو فكرة ومثالا أعلى لا قدرة للقتلة عليه،

الكاتب لا حياة له ولا مجد ولا خلود إلا إذا سكن فيه الوطن، والوطن لا خلود له ولا ذكر إلا إذا كان له امتداد عن طريق الأدب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسبح في عالم الخلود وتسبّح بآلائه الفنون جيمعا من أدب وموسيقى ورسم.

تتلاقى إذن كلّ الظفائر الرمزيّة في شخصيّة دجلة لتجعل منها رديفا للوطن السليب. وفي هذا السياق فقط يمكن للقارئ أن يفهم الطلب الغريب الذي تقدّمت بها دجلة إلى زوجها حسام حين رجته وألحّت عليه في الرجاء أن يطلّقها ويتزوّج أختها سلمى، على أن تظلّ بجوارهما في البيت نفسه. لقد غدت بطلة الرواية كينونة قيميّة رمزيّة أسمى من الجسد وحدوده الضيّقة المنذورة للفناء والزوال، فيها تتجمّع دلالات الوطن والحقّ والجمال. وما ممارسة دجلة فنّ الكتابة الروائيّة إلاّ دعم لهذه الدلالات ورفد لها بدلالة أخرى هي دلالة الإبداع والخلق الفنيّ. فتضحى العلاقة جدليّة بين رمزيّة الوطن ورمزيّة الكاتب. فكأنّما الكاتب لا حياة له ولا مجد ولا خلود إلاّ إذا سكن فيه الوطن، والوطن لا خلود له ولا ذكر إلاّ إذا كان له امتداد عن طريق الأدب. ولعلّ غسّان سلمان قد لخّص هذه المعاني في وصف تأثير دجلة فيه قائلا : «أكنت تدركين يوما أنّ يديك التونسيّتين قد أخذتا ترمّمان بعض انكساراتي ؟ وأنّك أصبحت أرضي وشوقي، كل ما فيك يضوع بزهر البرتقال والأرنج في الوطن المحتل ؟ (19).

4 – سرطان الجسد/سرطان الأرض :

4 – 1 – تقيم الرواية علاقة استعاريّة بين حدثين يبدوان في الظاهر وحسب المقاييس المنطقيّة والطبيعيّة متباينين ومن جنسين مختلفين أشدّ الاختلاف هما : استشراء السرطان في جسد البطلة، واستشراء الاحتلال الاسرائيليّ في أرض فلسطين.

لكنّ قيام الرواية على التنافذ بين الذاتي والموضوعيّ والاندغام بين البطلة والأرض مكّن دجلة من أن تسمّي ما يحدث بفلسطين «السرطان»، وما يحدث في جسدها «خراب الأرض». وقد اضطلع هذا التماهي بين السرطان والاحتلال بمهمّة تقوية البعد الرمزيّ في بنية الرواية من جهة، وتمكين المؤلّفة من إدانة ما يقع في فلسطين دون السقوط في المباشرة والخطاب الوعظيّ التعليميّ من جهة ثانية.

4 – 2 – اشترك الراويان الاثنان دجلة وغسّان في وصف ما يحدث في فلسطين بالسرطان لكنّهما اختلفا في المنظور والتأويل. فدجلة كانت تقرن دائما الحديث عن سرطان الاحتلال بالحديث عن سرطان جسدها، ودائما ما كان يعيدها هذا إلى ذاك مقيمة بينهما علاقة مرآويّة جدليّة لا فصام لطرف من طرفيها عن الآخر. ونسُوق على سبيل المثال هذا الشاهد : «عدت بلا جواب أتصفّح الأوراق الماضية : الشرق الممزّق يتآكله السرطان، يسقط إكليل الفرح، يقتلع بذور الشجر، يدمّر معمار مدن الشرق المتوالية من حيفا إلى بيروت. من القنيطرة إلى قرطاج (...)» (19). توهمنا الراوية في بداية هذا الشاهد أنّها تتحدّث عن الشرق العربيّ ومدنه المتهاوية بفعل السرطان الاسرائيليّ، لكنّها لا تعتم أن تنتقل بنا بغتة من هذا المنظور الواسع جدّا إلى منظور آخر ضيّق متمركز حول الذات، ومن الأرض العربيّة الشاسعة إلى صدر البطلة : «يئزّ الوجع بغتة في الصدر لحركة لا إراديّة متوتّرة يحاكم قلمي الثائر : هذه هي الأرض ! هذا الجسد مدينتك التي لا مهرب منها... مدينتك الورقيّة اختراع زائل وجدران وهميّة آيلة للسقوط» (20).

أمّا غسّان فكان يستعمل عبارة «السرطان» لوصف ما يقع لفلسطين والفلسطينيّين يطاردهم من مهجر إلى مهجر ومن منفى إلى منفى، انطلاقا من منظور خارجيّ. وكان استعماله العبارة استعمالا على سبيل المجاز، وإن كان المجاز الأكثر تدلالا على الحقيقة. يقول غسّان لأبي جهاد : «ها هو سجّاد عليّسة يؤوينا في استراحة الماضي الطريد ولكنّ مخالب السرطان تشقّ السجّاد مقتحمة البحار والقارات والسماوات، تقطّع سداه محمّلة بأحدث عتاد وأدقّه وأمكره لقتلك. فكيف تقاوم يا قائد جيل الثوار ؟»(21).

إنّ اعتماد دجلة المنظور الداخليّ في تعاملها مع السرطانين : سرطان الجسد وسرطان الأرض، هو الذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ها من أن تقرأ علاقتها المستحيلة بغسّان قراءة تتجاوز
ديّ إلى الجماعيّ والحيني إلى التاريخيّ. فحكمت
نفسها وغسّان بأنهما ضحيّتا أخطبوط سرطانيّ واحد
، اتّخذ شكلين مختلفين : «أكتشف أنّي أفتقد غسّان
م وحدتي الهائلة وحنين شجيّ يهفو إليه... أشتاق إلى
ان، الشاعر المقاتل، المرحّل إلى أرضي، المفترَس
صابع في ملجئي الأمين، وأشعر أنّي وإياه بين أصابع
خطبوط السرطاني الرهيب شريكان في الفقد»(22).

4 - 3 - أُعتمدت تقنيتان سرديّتان لإنشاء العلاقة
ستعاريّة بين السرطان الجسديّ والسرطان الاسرائيليّ
ا : التزامن والتعاقب الخطي.

قام التزامن على الجمع في وقت واحد بين سرد
يفعله مشرط الجرّاح في جسد دجلة من استئصال
ورام وسرد ما تفعله الجرّافات والمجنزرات
صهيونيّة من بتر لمعالم الأرض الفلسطينيّة (23). أمّا
عاقب الخطي فجسّدته متابعة الراوية أطوار استفحال
رطان الإسرائيليّ في فلسطين والوطن العربيّ عامّة
ا من الترحيل في 1948 والهجوم على المسجد
قصى في 1969 إلى حصار بيروت. وقد يأخذ هذا
عاقب مدى أبعد في الزمن حين يتماهى الاحتلال
سرائيلي مع الاحتلال الأوروبيّ لأمريكا، ويتساوى
جير الفلسطينيين مع تهجير الهنود الحمر، وحين تغدو
ئم العرب الحديثة امتدادا لهزيمتهم في الأندلس.

- الكلمة سلاح في زمن افتكاك السلاح :

ما السبيل إلى مقاومة السرطان والجسد هشّ وحيلة
طبّاء قاصرة ؟ وما السبيل إلى مقاومة الاحتلال
سرائيليّ وقد افتكّ السلاح وانتشر السرطان
سرائيليّ ينهش الأرض العربيّة ؟

ذانك هما السؤالان اللذان استقطبا الرواية من بدايتها إلى
تمتها وقدّمت عنهما الراوية ومن خلفها المؤلّفة نفسها
ابا واحدا لم تتزحزحا عنه وهو : «الكلمة سلاحي».

الكلمة سلاح دجلة في مقاومة السرطان فعمدت وهي
في أوج مرضها إلى الكتابة ومسابقة الزمن حتّى تتمّ روايتها
قبل أن يتمّ المرض روايته : «أنهض- رغما عنّي -
أمسك سلاحي من جديد، وأعود أكتب وصرختي الهادرة
ترتفع في وجه السرطان المفترس الكوكب الأرضيّ.
هكذا عدت أستقوي على ضعفي. الحرف يطرق بعنف
باب الورق ناريا حارقا، ينتشر على مساحات البياض
مضيئا الكوكب البائس، مخدّرا ذاكرة الجسد» (24).

ويصل إيمان الراوية بجدوى الكلمة سلاحا ومجازا
إلى تحدّى الموت، إلى حدّ اعتبار الكلمة دينا لها.
فها هي تعلّق على جائزة أدبيّة نالتها فتقول : «تؤرّخ
ليوم التتويج في أرقى مسارح تونس شاهدة على صدق
ديني. أليست الكلمات هي الخلاّقة الباقية ؟» (25).

هذا السلاح نفسه لا تراه الراوية سلاح ذاتها وحدها
وسبيلها إلى الخلاص الفرديّ، بل تراه سلاح المجموعة
أيضا، وسلاح الثوّار الذين افتكّ منهم السلاح، وسبيل
الوطن إلى الصمود والنجاة من الخراب. وقد حاولت
في هذا السياق أن تقنع غسّان سلمان في لحظات شكّه
ويأسه من الشعر والكتابة بقيمة الكلمة في المعركة
الأخيرة : «ألسنا في كتابتنا نبحث عن الحقّ في
أعماقنا ؟ عن النور الذي لا نجده على الأرض ونظل
نبحث عنه وحيدين في أغوار الذات، علّنا نقطف منه
قبسا يضيء دجى الحاضر الإنسانيّ المنهار ؟ (26).

وقد دعمت المؤلّفة هذا الموقف باستعمال حيلة
سرديّة ذات وظيفة حجاجيّة تمثّلت في إجراء حوار بين
أبي جهاد الشخصية المرجعيّة وغسّان سلمان، الشخصيّة
التخييليّة، وقف فيه أبو جهاد إلى جانب دجلة وحضّ
فيه غسّان على أن يلجأ إلى سلاحه الحقيقيّ : سلاح
الكلمة والأدب.

ولعلّ أبرز مظاهر الانتصار في الرواية للكلمة
والأدب كما سبق وبيّنا، ارتقاء دجلة بعد موتها إلى
عالم السماء. ففي ذلك ترميز لعلويّة النصّ الأدبيّ
وخلوده ولقدرة الكتابة على تخليد القضيّة والارتفاع
بها أعلى من السرطان والموت والقمع. ولعلّ في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التاريخ الفلسطيني المعاصر برهانا على صحّة رأي بطلة رواية «العراء». أفلم تكن أقاصيص غسّان كنفاني في خمسينيّات القرن العشرين أخطر بندقيّة توجّه إلى الكيان الغاصب ؟ أوَ لم يقل ميناحيم بيغين يوم اغتيل غسّان كنفاني : «اليوم تخلّصت إسرائيل من كتيبة جيش بأكملها» ؟

الهوامش والإحالات

1) بنت البحر حفيظة قارة بيبان، العراء، دار نقوش عربية، تونس 2012.

2) بنت البحر حفيظة قارة بيبان، دروب الفرار، سراس للنشر، تونس 2003

3) الصفحة الرابعة من غلاف الرواية.

4) نعتمد مصطلح الفانتاستيكي هنا بالمعنى الذي أرساه الباحث الفرنسي تودوروف وميّز بينه وبين الغريب من جهة والعجيب من جهة أخرى. فقد رأى تودوروف أنّ الفانتاستيكي هو موقف يقفه القارئ أو الشخصية القصصية حين يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم الطبيعية والمنطقية لكنّ الراوي يقدم هذا الخرق وكأنه أمر طبيعي لا خروج فيه عن نواميس العالم. فيجد القارئ نفسه محتارا مترددا بين اعتبار الخرق خيالا ووهما فيحفظ للعالم نواميسه المعهودة ويميل بذلك إلى جنس الغريب، وبين اعتبار الخرق مما يمكن حدوثه في الواقع فيقرّ بأنّ للعالم قوانين أخرى مجهولة ويميل بذلك إلى جنس العجيب. والمهم في ذلك أنّ الفانتاستيكي مرتبط بلحظة القراءة وبمجرد أن يتخلص القارئ من تردده ينتهي الفانتاستيكي.

Todorov, Introduction à la littérature fantastique,Paris, Seuil, 1970

5) المصدر نفسه، ص 9

6) م.ن، ص 10

7) م.ن، ص-ص 230-232

8) م.ن ، ص 68.

9) م.ن ،ص 212

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

10) م.ن، ص-ص 67-68.

11) لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، مجلد، 11، ص، 236.

12) م. ن. الصفحة نفسها.

13) جبرا ابراهيم جبرا وعبد الرحمان منيف، عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط،2 بيروت، 1992.

14) العراء، ص، 23.

15) م.ن. ص، 13.

16) م.ن. ص، 204.

17) م.ن. ص، 228.

18) م. ن. ص، 61.

19) م.ن. ص، 121.

20) م.ن. ص،122.

21) م.ن. ص-ص، 210-211.

22) م.ن. ص، 115.

23) م.ن. ص، 190.

24) م.ن. ص،166.

25) م.ن. ص،10.

26) م.ن. ص،108.

أقسام متخيّل المعتقل والمحكيات الصغرى في رواية « تراتيل لآلامها » لرشيدة الشّاري

محمد معتصم / ناقد، المغرب

■ تتدرج رواية الكاتبة التونسية «رشيدة الشاري: تراتيل لآلامها» ضمن «متخيل المعتقل»، وهو «مُتَخَيَّلٌ مُخْتَلِفٌ» كونه خِطَابَ سَرْدٍ وَوَصْفٍ لا يهادن، ولا يساير السائد والمتعارف عليه من خطابات تقول ما يُرَادُ لها قوله، وتَتَسَتَّرُ على الخطاب الذي يُعتقد أنه مخالف للذوق الجمالي ويجب طرد كُتَّابِهِ طردا مهذبا من «الجمهوريةِ الأفلاطونية» حيث لا مكانَ لغير «المُثُل» الخالصة المخلصة، التي تعَلِّمُ جمهور القراء كيف يكونون مواطنين صالحين مؤمنين بأن حقيقتهم المثلى لا توجد على الأرض، بل هنالك في الأعلى بين الآلهة بقمة جبل «الأوليمب»، أما كتاب «المختلف» فمشدودون إلى الصورة الناقصة للعبيد أسفل الهرم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن تقسيم «متخيل المعتقل» إلى ما يأتي:

أ/ متخيل ذاتي:

وهو الأدب الذي كتبه السجناء بأنفسهم ليجعلوا من سيرتهم معرفة وتجربة غير مباشرة يستفيد منها القارئ ويتعرف من خلال الجحيم الذي عاشوه على الوجه الآخر للسلطة داخل المجتمع، وهو أدب يقترب كثيرا من «الشهادة» على «الحياة» في أقبية السجون وزنازينها ومعازل العقاب ومكاتب التحقيق، والصراع مع الفراغ ومقاومة الذات للموت والسقوط والانهيار والجنون ومقاومة رتابة الزمان.

ب/ متخيل غيري:

وهو الأدب الذي كتبه كتاب محترفون عن تجارب اعتقال سجناء ليست لهم القدرة على كتابة تجاربهم بل نقلوا معارفهم وتجاربهم وخبراتهم وآلامهم شفهيا، وهنا قد يكون الكاتب قد تعرف على شخصية المعتقل معرفة مباشرة وشخصية أو قد يكون المعتقل من «اسْتَأْجَرَ» كاتبا لنقل تجربته الشفهية كتابيا وقد تكون تجربة المعتقل ذات قيمة اجتماعية أو سياسية، حقوقية أو ثقافية

ولها ما يميزها ويجعل منها نموذجا متفردا فتعمد إحدى دور النشر إلى «انْتِقَاءِ» كاتب محترف لديها لكتابة تلك التجربة وهكذا.

ج / متخيل أدبي:

وهو الأدب الذي كتبه كُتَّابٌ ولم يسبق لهم أن اعتقلوا أو أملى عليهم أحد كتابة تجربته أو تجربة غيره، بل استهواه واستفز قريحته فبحث في تجارب الآخرين واستوحى منها مادته التي حولها إلى «متخيل معتقل أدبي»، وهنا يصبح «المعتقل» بغموضه وسريته «عالما» قابلا للكتابة كما هي باقي العوالم التي تحفز الكتاب على «التخيل» وإنتاج «الأدب».

يسمى هذا الأدب «أدب السجون» وهومصطلح نراه عاما جدا لأنه يجعل من كل ما كتب حول السجن أدبا، أي متضمنا لقيم جمالية وفنية، والحقيقة غير ذلك، فكثير مما كتب في أدب السجون يتأرجح بين «الأدب» و«التدوين» و«التأريخ» و«الشهادة» و«الاعتراف» و«المذكرات» و«الرسائل» و«المقال»... وبعضها يخلوا من القيم الجمالية والفنية وتهيمن عليه «فكرة» تدوين التجربة والتخلص من وطأتها النفسية عندما تصبح مجرد كلمات، إنها شهادة يعترف فيها المعتقل ببعض ما عاشه وما أحسه من خوف وقهر وامتهان لإنسانيته وحرمانه من حريته...

يمثل «متخيل المعتقل الذاتي» عبد العزيزجديركما مر بنا، فهو يروي سيرة اعتقال شخصية (طالب)، يرويها بالتفصيل الدقيق الممل، كما يقال، وكأن الراوي لا ينوي التأريخ للحدث فحسب بل يحمل هم التبليغ، ونية الكشف عن المستور والغامض والخفي في المعتقلات، وفي أقبية التعذيب وامتهان كرامة الإنسان.

أما رواية التفاصيل والاستطرادات والشروح والتعاليق والتضمينات، كلها جعلت الصيغة الروائية تزيغ عن ممكنات التخييل الروائي إلى المحكي السير ذاتي، وقد عزز الكاتب هذا الاستنتاج بالحضور القوي لضمير المتكلم «أنا» [بالرغم من تناوب سارد خارجي (هو) مع ضمير المتكلم (أنا) دفة السرد]، وتعزيز المحكي الذاتي بالوقائع والمؤشرات والعناصر الخارج نصية الواقعية أو التي تم الكناية عنها: كالأمكنة والتواريخ، وأسماء العلم، والوقائع التاريخية والسياسية للمغرب الحديث والمعاصر [انتفاضة 1955م ضد المستعمر الفرنسي].

وكذلك عند طاهر محفوظي في روايته «أفول الليل» حيث يشمل الجزْءَ الأول من الكتاب سرد «متخيل المعتقل» وقد جاء متواترا مطردا قبل أن تتخلله نصوص شعرية وجداول وأرقامٌ ونسبٌ مئوية خرجت به من طابعه السردي إلى التعبير الشعري والتقرير والإحصاء والتأريخ، وقبل أن تجعل منه جزءا متداخلا مع تلك الأشكال والأنواع التعبيرية القريبة منه «كالمذكرات» و«المحكي السير ذاتي أوالغيري». يتوزع محكي الاعتقال حسب ذلك، في الكتاب، إلى محكي وقائع الاستنطاق والتعذيب وامتهان الكرامة الإنسانية «بمفوضية الشرطة»، حيث الاعتقال التعسفي، والعزل الجسدي عن العالم والعائلة.

ومن «المتخيل الغيري» ما كتبه مثلا الطاهر بن جلون عن صاحب «الزنزانة رقم 10»

أما الكتابات التي تندرج ضمن «متخيل المعتقل الأدبي» فتمثلها رواية الكاتبة الفلسطينية » سناء أبو شرار: لأني أشتاق إليك «وهي رواية تقوم على فكرة جديدة تكسِّر كل الأفكار السابقة عليها، حين ترفض السجينتان العودة إلى العالم خارج السجن فَتَتَحَوَّلَانِ من «سجينتين» إلى «مقيمتين» بالسجن، إنها رواية تقلب المعادلة التي ينبني عليها «متخيل المعتقل الذاتي» الذي ينهض عالمُهُ على القهر والتعذيب وانتهاك حقوق الإنسان خارج وداخل السجن، ومخاطر السجن التعسفي والاحتياطي، إلاّ أنّ الكاتبة «سناء أبو شرار» وإن خالفت الفكرة في «متخيل المعقل» فإنها لم تخالفه في الصيغة الخطابية، لقد بَنَت الكاتبة الرواية على «المذكرات» وهي خطاب سرد ووصف يسترجع فيه السارد أحداث الماضي منفصلة أو متصلة متسلسلة أو منثورة بضمير المتكلم، لقد عمدت كل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحدة من السجينتين/ المقيمتين إلى تدوين تجربتيهما قبل الاعتقال، فَهُمَا تستحضران الخارج إلى الداخل وتحولان الواقعيَّ الذي سكن الذاكرة إلى محكي سردي، وهي طريقة للتخلص من وطأة الذكريات بوضع مسافة بينها كذكرى تسكن الذهن وبينها ككتابة على الورق.

أما رواية «بنسالم حميش: معذبتي» فقد استلهم فيها تجربة الاعتقال؛ خاصة تجربة سعيدة لمنبهي وإدريس بنزكري اللذين أهداهما كتابه، وكتب رواية يسخر فيها من «الجلاد» ويفضح أساليبه في «التحقيق» و«الإخضاع» و«الإذلال» و«التعذيب» في الزنازين بأساليب مبتدعة، لكنه رسم مقابل ذلك أشكال «مقاومة» السجين للجلاد ولظروف السجن بالسخرية أولا والنكتة الداعرة والفاحشة ثانية، وبالذِّكْرِ، فالسجن هو المكان المثالي حيث يتآخى المدنس بالمقدس، إنه منطقة معزولة عن العالم يحكمها منطق خاص.

لقد كلف الكاتب السجين صاحب التجربة بتدوين تجربته بخط يديه لتكون «شهادة» مكتوبة لا شفهية، كما جاء في الرواية: «أعز ما أطلب، سيدي، أن أدون معاناتي في معتقل همجي رهيب، دامت ست سنوات ويزيد. شهادتي لو رويت بعضها شفاهة لقهقه السامعون في وجهي، وظنوا جازمين أني مصاب بالهذيان والرهاب ويتخبطني المس والجنون [...] شهادتي أريدها مكتوبة، لعلها تبقى بعد موتي وتقع بين يدي قارئ عارف فهيم...» ص (15).

هي كغيرها من كتابات «متخيل المعتقل» عبارة عن «شهادة» تفضح حقيقة الصراع بين الرغبة في إخضاع الإنسان وبين مقاومة الإذلال، أي أنها شهادة تؤكد على أن روح التحرر مكينة في الإنسان، يمكنها أن تضمر تحت القهر والتهميش والقتل لكنها لا تموت ولا تنطفئ جذوتها التي تظل متوقدة تحت الرماد البارد المتكلس. يقاوم «أدب السجون» أو«متخيل المعتقل» قهر الإنسان وامتهان حقه في الوجود، وهي بذلك تدافع عن الكينونة الحق والمصير دون تهيّب «الموت» وكل أشكال «المحو» و«طمس» الهوية.

وإن كانت جل كتابات «متخيل المعتقل» تقترب من السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والرسائل والشهادة والاعتراف والتدوين والتأريخ الشخصي للتجربة الشخصية إلا أنها تختلف من حيث كون كاتبها وموقعه، الكاتب السجين صاحب التجربة، والكاتب المكلف بكتابة تجربة غيره وصياغتها أدبيا، والكاتب الذي يكتب تجربة مستوحاة من تجارب غيره لكنها متخيلة أكثر منها تعتمد على المراجع من شهادات وحوارات وصور وتدوينات... مثلها مثل «التخييل الغيري» قياسا على «التخييل الذاتي» الذي يجمع بين الخيال وواقعية التجربة.

وكتابة «متخيل المعتقل» مختلفة لأنها تنقل تجربة كانت إلى وقت قريب محظورة على التداول، وما تزال، لأننا لا نجدها مدرجة ضمن الكتب «المدرسية» التي يراها واضعوها، في جل مراحل التعلم، أقل جمالية وفنية وأنها ستنزع «الخوف» من قلوب المتعلمين وتحرضهم على الثورة على كل أشكال العقاب والإذلال والامتهان والخضوع.

كتابة «متخيل المعتقل» مختلفة لأنها تنقل تجربة كانت إلى وقت قريب محظورة على التداول، وما تزال، لأننا لا نجدها مدرجة ضمن الكتب «المدرسية» التي يراها واضعوها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يا أمنا الكبرى احضني طفلتك ولا تتعجليني فقد استحالت الأحزان أحرفا وصرت أعرف ما سأفعله بعمري بعد الآن» ص (22).

هذه العبارات في النص الروائي توسع مدى التأويل ليصبح معنى «خضراء الجبالية» كناية سردية، أي تأويل سردي على «تونس/ الوطن» الأم التي خلقت للمعاناة وتحمل الآلام والصمود لإدراك حريتها وهي تواجه المستعمر الذي استغل البلاد بانتزاعها عنوة من أصحابها ومالكيها واستغلال العباد في خوض حروب غير عادلة ضد إخوة أشقاء في الهوية والعقيدة، كما ورد في الحكاية الصغرى الخاصة بشخصية «لخضر» أحد أبناء علي السلطاني: «. . . واصل الضابط كلامه وهو يحوم حوله:

أنت مدعو للدفاع عن وطنك، نريد أن نستفيد من خبرتك في القتال وتشارك إلى جانبنا هذه المرة في حرب الشام.

انتفض لخضر كالملسوع وانفجر غاضبا:

فرنسا ليست وطني، ولن أدافع عن قضايا ظالمة أو أرفع سلاحا في وجه أخ مسلم. ذعر الضابط لرده العنيف، شبك يديه خلف ظهره وظل يحملق فيه مندهشا» ص (103-104).

لكن الوقع أكبر عندما يأتي من الداخل، من أبناء الوطن الذين تسمح لهم الظروف السياسية والتاريخية والاقتصادية تحمل مسؤولية خدمة الوطن والمواطن فيتحولون إلى «أعداء» للوطن والمواطن، وكما انفجر كبد علي السلطاني حزنا وكمدا على ابنه «لخضر» انفجر كبد «خضراء الجبالية» على أبنائها الذكور (الرجال) الثلاثة، خاصة «غيث»، بين «مسجون/ غيث» و«مفقود» و«مقهور/ المنصف».

ستحرم الأم من أولادها تباعا، وستنفجر كبدها كمدا على «غيث» الذي أخذ إلى المعتقل ليُلقى به في غياهب زنازين التعذيب وامتهان كرامة الإنسان الذي يطالب بالحرية والإنصاف والعيش الكريم، وهي حقوق شرعية ومدنية، لكن مَن ائتمنه المواطنون على «الوطن» خان الأمانة وحول السكينة والأمن إلى اضطهاد واعتقال ومطاردة واستغلال، وجعل الحقوق خطوطا حمراء لحماية جشعه وجوعه للسلطة والشطط والتسلط، وقام بالتنكيل بالمواطن ليستتب له الأمر، في هذا المجتزأ تسرد «الأم/ خضراء الجبالية» في الهاتف لابنتها «دنيا/ السارد المؤنث في الرواية» لحظة اعتقال «غيث»: « دنيا، اعتقلوا غيثا يا بنيتي، داهموا البيت وأخرجوه من الحمام، الأوغاد، لم ينتظروا حتى يرتدي ثيابه ويضع حذاءه، قادوه وهو ملفوف بالبشكير وشعره يتقاطر ماء وألقوا به وسط سيارة الباقا مع كلابهم الشرسة التي أحاطت بالبيت وأغلقت الشارع، يا ليعتي يا بنيتي ناري شاعلة وأنت ساكنة سرا الريح.» ص (67)، وتضيف : «هل أمنتِ للدعة والراحة والسكون وتنكرت للماضي؟» ص (67).

ما يثير في المجتزأين اللغة حادة النبرة التي تبرز موقف المواطن من الاعتقال، أي من حرمان مواطن يدافع عن حقه في الحرية والحياة والكرامة والمساواة والعمل، وتتمثل في النعوت التي ألصقتها «خضراء الجبالية» بمعتقلي ابنها، إنها لغة تظهر احتدام الصراع بين المتسلط والمعتدى عليه باسم القانون، وهنا يتجلى الدور الخطير الذي تلعبه اللغة في «احتمال» معانيها ومقاصدها دلالات متناقضة ومختلفة، فالأم ترى أن من اعتقل ابنها معتد على حق في الوقت الذي يرى فيه المعتقلون أنهم على حق وأن «غيثا» معتد على حقوق، ليونة اللغة ورخاوة معانيها وتعددها مظهر من مظاهر هشاشة العلاقة بين المتسلط والمتسلَّط عليه.

لا تبرز وظيفة اللغة الاحتمالية هنا فحسب بل تظهر كذلك في تحديد السارد المؤنث «دنيا» عن مصطلحات «المعتقل» التي تم التركيز عليها وشرح معانيها في الهوامش أسفل المتن السردي، وهي مصطلحات ذات جذور في اللغة الفرنسية، من قبيل: «الشمبري/

ARCHIVE

الغرفة داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي، لاريا/ ساحة لاستنشاق الهواء داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي» ص (29)، و«السيلون/ غرفة للعزل داخل السجن وأصل الكلمة فرنسي» ص (32).

إذا كانت اللغة من الأصل الفرنسي تحيل على النظام «داخل السجن»، فإن النعوت التي أطلقتها «خضراء الجبالية» على مُعْتَقِلِي ابنها ستكون إحالة على مسار سردي مهم ستخوضه الرواية وتركز عليه الساردة، وهو:

معاناة أهالي المعتقلين وهم يلاحقون البحث عن أبنائهم من سجن إلى آخر، ويتحملون معاكسات الحراس وإهاناتهم الأمهات والأخوات، وسطوتهم على وجبات السجناء، كما صورت ذلك الساردة:

«اشتبك الرجل الذي أخذته الغيرة والعنجهية على تلك المرأة التي اتضح حينها أنها زوجته مع عون الأمن ذاك واحتد الكلام بينهما بشكل يوحي بتطور خطير، اندفع المخرج حسن دويك إلى التدخل لفظ النزاع، ربما لقناعته بما ينتظر الزوج من مصير خطير ولكن العون حذره بلهجة غليظة وناشفة من مغبة حشر نفسه في أمر لا يعنيه وهدده بالسجن إن لم يخرس ويحترم حدوده وتركهم يعملون في هدوء» ص (81-82).

يعد المسار السردي الخاص بوصف معاناة أهالي المعتقلين أهم من حيث حجم الصفحات التي استحوذ عليها، وهذه المساحة السردية سمحت للساردة بإدراج عدد من المحكيات الصغرى المحيطة بالحكاية الإطار، منها:

محكي الممثلة «أحلام دويك» وزوجها المخرج «حسن دويك»:

«قدمت الممثلة المشهورة أحلام دويك بنظاراتها الشمسية الواسعة وقبعتها العريضة، كانت برفقة زوجها المخرج المعروف حسن دويك الذي وضع مظلة من السعف على رأسه وأخفى عينيه هو الآخر بنظارات حالكة السواد [. . .] الذي يعاني من مرض عضال حسب ما تناقلته بعض الصحف إذ بدا نحيفا وشاحبا على نحو لافت ومختلف عما كان يبدو عليه في وسائل الإعلام أو في الشهور الأولى من اعتقال ولده سليم. . .» ص (78).

في المحكيات الصغرى ركزت الساردة على وظيفة اللغة «الإفهامية» لأن الغرض من تضمين تلك المكيات الصغرى تجاوز «التوسيع» السردي إلى «التأثير» و«الإقناع»، وإثارة انتباه واهتمام القارئ إلى ظاهرة الاعتقال من أجل الرأي ومحاولة إخماد صوت الحق في الكرامة والمساواة والحرية، والحق في حيازة قطعة صغيرة من أرض الوطن ونافذة على سمائه، والحق في الاستفادة من ثرواته، أي الحق في مواطنة حقيقية تسند الروح ويشعر المواطن بأنه فرد ينتسب للوطن الذي ولد فيه وعانى معاناته وفرح لفرحته، ودافع عنه بنفسه وماله وأبنائه.

ليست المحكيات الصغرى في «تراتيل لآلامها» ملء فراغ النص السردي إنما هي خطاب إفهامي شديد الوقع، وخطاب تفسير وتوضيح لوضعية شائكة وظاهرة مستشرية في واقع الحال.

المساحة السردية في الرواية سمحت للساردة بإدراج عدد من المحكيات الصغرى المحيطة بالحكاية الإطار.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

محكي السيدة «نجلاء» :

«كنت أعرف تلك الشابة السمراء الجميلة منذ وقت طويل. . . » ص (82)، وتضيف: « . . . فأسرت لي في مرة أخرى بأنها لجأت إلى مثل هذا العمل الشاق [بيع الخضر] بعد يأسها من العثور على شغل مناسب وطردها من معمل الطماطم الذي عملت فيه لفترة من الزمن وذلك لاضطرارها إلى التغيب لزيارة زوجها السجين، وقد ضاعفت مراقبة عمدة الحي ولجان التنسيق الحزبي من معاناتها بالإضافة إلى تعمد هرسلتها بين اليوم والآخر من قبل البوليس السياسي وأنها ظلت لفترة طويلة من الوقت ممنوعة من مزاولة أي نشاط . . . » ص (83).

تقدم الساردة في هذا المجتزأ نموذجا للمرأة التونسية القوية المتحدية والجريئة والوفية المخلصة التي تقاوم كل أشكال التهميش والمضايقة والقمع وتتحدى المعاناة وتتشبث بالحياة والمبدأ والحق. وإذا كانت الرواية تظهر تركيزها على الرجل المعتقل من خلال «غيث» فقد كانت في الوقت ذاته تركز ضمنيا على دور المرأة في التحدي والمقاومة لكل أشكال الموت البطيء والتصدي لعملية المحو والإخضاع والتخويف، وتقدم الدعم للمعتقلين داخل السجون لحمايتهم من السقوط في اليأس واللاجدوى والانهيار ثم الخضوع.

لقد أنصفت رواية «تراتيل لآلامها» للكاتبة التونسية رشيدة الشارني المرأة التونسية وعبرها كل النساء اللائي شاركن في تحرير أوطانهن من براثن المستعمر سابقا ووقفن جدارا صامدا متحديا ضد الحكومات الطوليطارية المستبدة، وقد قامت بذلك دون الإخلال بجمالية الرواية ولا بالسقوط في اللغة التقريرية المباشرة. إن المرأة العربية رغم ما تعانيه من غياب العدالة الاجتماعية وعدم إنصافها لم تتوان عن إنجاز مهامها وواجباتها الوطنية والتاريخية، وقد حققت المبدأ الذي سنه «فِلهيلْم رائِش»: «أنتَ محرر نفسك» لإدراك مقاصدها والاستحقاقات التي كانت دائما تتطلع إليها.

محكي العم «الفاضل» :

«يقبل العم فاضل بمظلة السعف العريضة التي لا تكاد تفارق رأسه، يضع القفة حذو الباب ثم يرفع مظلته ويشرع في مسح عرقه المتصبب بمنديل واسع يسحبه من شق جبته التونسية وما إن يلمح سعد الحاج جالسا على الدرج حتى تنفرج أساريره وينحني عليه مسلما بحرارة. » ص (83-84).

تضيف الساردة :

«كان العم الفاضل يواظب على زيارة ابنه الوحيد المحكوم بعشر سنوات كاملة بتهمة الانتماء إلى حزب النهضة المحظور وقد وقع القبض عليه وهو في الطريق العام يرافق جماعة من الشباب على إثر أدائهم صلاة الجمعة وخروجهم من مسجد الحي، لم تتحمل والدته فاجعة اعتقاله وهول تعذيبه ومحاكمته، كان تصيبها حالة إغماء شديدة كلما شاهدته وهو يقف خلف القضبان وحذرها الأطباء من خطر مواجهة المواقف الصعبة على قلبها العليل» ص (84).

وصف الساردة لحالة الفاضل والوضعية الصحية للزوجة وظيفته «الإقناع» بأن الاعتقال التعسفي بهدف الإخضاع والإذلال سلوك غير حضاري، ولا يمت بصلة إلى الحكومات المواطِنة التي تحترم حق المواطن في التعبير عن الوجود والحرية، وستركز الساردة في المحكيات الصغرى القادمة على هذه المواقف الإنسانية التي تخلف آثارا سلبية على نفسية أبناء وأهالي ووالدي المعتقلين السياسيين أو معتقلي الرأي العام.

محكي أمي «حلومة»:

«أمي حلومة هي المرأة الوحيدة التي تملك الجرأة على مجادلة أولئك الحراس والتخفيف من حدة حزمهم وتسلطهم، كانت سيدة بيضاء تحتفظ برغم تقدمها في السن بقدر كبير من الجمال الأرستقراطي الممزوج بالظرف الحضري وقوة الشخصية كانت تملك أسلوبا ساخرا وطريفا في الاحتجاج ومن خفة الدم

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

مما يجعلهم يفرطون بصرامتهم وينخرطون معها في المزاح...» ص (86).

لم يستثن من الاعتقال والاكتواء بنار حقد الآلة السياسية القامعة إلا من كان مواليا أو مستكينا وخانعا، لكن «أمي حلومة» تكسر حلكة وشدة «المأساة» التي ترسمها رواية «رشيدة الشارني» على المواطنين التونسيين الذين حولتهم آلة القهر والقمع إلى ثلاثة أصناف جديدة لم ينتبه إليها علماء الاجتماع، لأنهم غير مهتمين بتصنيف المواطنين من حيث مشاعرهم الداخلية، وهم كما يقول «سعد الحاج» عن زوجته «خضراء الجبالية» حين ساله حفار القبور عن أبنائه الذكور فقال: «... لقد أنجبت المرحومة ثلاثة ذكور، أصغرهم مسجون وأوسطهم مفقود وأكبرهم مقهور» ص (20).

إنه التصنيف الجديد للمواطنين الذي تَسُنُّهُ الحكومات الطوليطارية التي لا تراعي أية قوانين ولا تؤمن بأية مبادئ أو أعراف ومواثيق دولية أو أحكام شرعية، لأن لها منطقها خاص وتأويلها الفريد للحكم والسياسة والسيادة، والمواطنة، إنها تعمل على المساواة بين جميع الفئات والطبقات الاجتماعية في القهر والقمع والخوف وإشاعة روح الاضطهاد وتقوي في الإنسان الجوانب السلبية، ليصبح مجرد ظل بلا هدف وبلا هوية حقيقية أو وجود.

محكي السيدة اليابانية «مايكو ياكوناما» وزوجها «البشير الزغلامي»:

«ألمح السيدة مايكو ياكوناما اليابانية الأصل تهرع إليه بخفة متناهية رفقة ابنتيها الصغيرتين وتقف برأس الطابور...» ص (90)، وتضيف الساردة: «أسترجع في لحظة واحدة حكاية زوجها البشير الزغلامي بطل رياضة الجيدو الذي زج به في السجن لتديّنه وتردده على المسجد، تعرف إليها ذات مباراة له في اليابان وتزوجا هناك ثم اصطحبها إلى تونس وكانت سعيدة بالعيش وسط أهله وأنجبت البنتين فيما كان هو يحقق الانتصارات ويزداد شهرة ويلفت الانتباه إليه» ص (91).

تتخذ الأنظمة الطوليطارية ذات الحزب الحاكم الواحد (الْوَاحِدِيِّ) كل الأسباب مهما كانت واهية ومتناقضة لتنفيذ فكرة المحو والإقصاء وكسر طموح المواطن بغية الإخضاع، فالفرد الأمي والجاهل المستسلم والمستكين «لقدره» نموذج ترتضيه مثل هذه الأنظمة، لأنه لا يرقى إلى مستوى «المواطن» الحق، ولا يسمو على مستوى «القطيع» الذي يرتع ويحتمي بظل غيره ويسير على غير هدى، ولا يعنيه شيء من أمر الكرامة والحرية والمساواة كمنبع لباقي الحقوق الشرعية والمدنية، وقد استطاعت القاصة والروائية رشيدة الشارني فضح ذلك السلوك بتوظيف «المحكيات الصغرى»، فهذا بطل الجيدو الذي يرفع عَلَمَ بلاده في المحافل الرياضية ليرمى به في السجن لأنه اختار القيام بواجب ديني هو الصلاة، ولأن الاختيار حق ينبئ بروح تطمح إلى الحرية والاستقلال الذاتي وجب إخمادها في رطوبة المعتقل وظلامه.

إن ما ترغب «المحكيات الصغرى» التركيز عليه تنبيه و«إفهام» القارئ إياه؛ أن الأنظمة الظالمة الواحديَّة المستبدة

ليست المحكيات الصغرى في «تراتيل لآلامها»، فراغ النص السردي إنما هي خطاب إفهامي شديد الوقع، وخطاب تفسير وتوضيح لوضعية شائكة وظاهرة مستشرية في واقع الحال.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالحكم تسعى إلى القضاء على كل روح طموح ومبدعة ومتفردة. فهي تخشى التفرد والإبداع وتقتلهما في المهد، لذلك فهي لا تنتج إبداعا جميلا مستداما بل تكتفي بأشباه المبدعين والمفكرين الذين يجملون صورتها ويمتدحون الخراب الذي يعيث في البلاد والعباد والثقافة والفن.

محكي «الحاج عامر» :

«عند ناصية الشارع التقينا الحاج عامر الأبيض صحبة زوجته وكنته وأحفاده الثلاثة الذين لا يعرفون والدهم إلا من خلال القضبان حيث ترك أكبرهم عندما اعتقل في سن الرابعة وأوسطهم في الثانية أما البنت الصغرى التي تعاني من خلل في النطق كما همست جدتها للا بيَّة فقد كانت آنذاك على وشك الولادة» ص (92).

الكتـابـة عن «الاعتقـال» في «أدب السجون» أو «متخيل المعتقل» تعد وثيقة تشهد على واقع وحالات إنسانية لكنه في الوقت ذاته تأويل إبداعي وجمالي محتمل في «الخطاب الروائي»، وتقوم المحكيات الصغرى فيه بوظائف احترازية ووقائية تمنع الخطاب الروائي من السقوط في الدرجة الصفر من المتخيل، وتمنعه من التداخل مع حدود أجناسية أخرى مجاورة وقريبة كالسيرة الذاتية أو الرسائل والمذكرات وخاصة التقارير السياسية والدراسة النقدية التحليلية للظاهرة.

وفي هذا المقتطف من محكي «الحاج عامر» تقف الساردة (المرأة) على الآثار السلبية للاعتقال على السلامة الصحية؛ النفسيـة والذهنيـة لأبنـاء المعتقليـن عامة ومعتقلي الرأي خاصة، وهو موضوع مهم يتتبع المسار الخفي للاعتقال، تتخذ فيه اللغة السردية وظيفة «التأثير» على القارئ، ولكنها في الوقت نفسه تقدم الدليل والحجة «المحكي ذاته» «لإقناع» القارئ بخطورة انتهاك حق الإنسان في الاحتجاج والتعبير عن موقفه والإدلاء برأيه، لأن لجم ألسنة الناس وإخضاع المواطن لا يؤدي إلا إلى إنتاج سلوك اجتماعي شاذ وسلبي ويحول التعدد في الرأي إلى الصوت الواحد ذي الاتجاه الواحد، وهو ما يعلن إفلاس مشروع المواطنة، حيث يتحول المواطن إلى عدو للوطن، وقد أبرزت الروايات العربية المهتمة بـ«متخيل الهجرة» هذه الظاهرة، كما سيرد في فصل من فصول هذا الكتاب، وكما بيناه في كتاب «الأدب المغربي المهاجر: **«الكتابة الوثيقة والكتابة الملاذ»**.

محكي «مختار الخلصي» :

«عندما وصلنا محطة برشلونة التي تتوسط قلب العاصمة فوجئنا بسي مختار الخلصي المعلم المتقاعد يهرع لمساعدة والدي على النزول، ثم يمد يده ليأخذ عني القفة والأكياس، كان رجلا شديد البياض ونحيفا إلى حد يوحي بالتكسير عند أبسط اصطدام، كان لديه توأم من ألمع الطلبة بكلية العلوم، اعتقل الولدان لمجرد وشاية مغرضة من وليّ ناشط في الحزب الحاكم لم ترق له كثيرا النتائج التي كان المعلم يسندها لابنه على دفتر الامتحانات، إذ اشتبك معه عديد المرات في المدرسة وهدده بالندم طوال حياته لأنه يتعمد ظلم ابنه ويضع له عمدا أدنى الدرجات» ص (97).

وأشدد هنا على أوصاف «المُعْتَدَى عَلَيْه» التي تنم عن روح عالية من التَّحَضُّر المَدَنِيِّ والرُّقِيِّ الإنسانيِّ، بينما تنم أخلاق «المُعْتَدِي» على الشطط والكراهية والجور والصَّلَفَة، وهو السلوك الذي تغذيه الأنظمة الغاشمة الطوليطارية للحزب الواحد كما يثبت ذلك الواقع السياسي.

لهذه المحكيات الصغرى وظائف جمالية مثل «توسيع» مساحة السرد في «المحكي الإطار»، بالإضافة إلى وظائفها «الإقناعية» التي تنقل السرد من مستوى «التخيل» إلى مستوى «الايهام» بالواقعية من خلال ذكر «الاسم العلم» كاملا والصفة (الشابة السمراء الجميلة، الجريئة، صاحب المظلة، اليابانية) والوظيفة/ المهنة/

الخارجية للشخصية الروائية (ممثلة، مخرج، معلم)، وكأن الشخصيات الروائية حقيقية وليست من صنع الخيال (صور ذهنية، وتمثلات مدركة في ذهن المبدع).

هذه أهم المحكيات الصغرى المؤثثة للمتواليات السردية الخاصة بـ «متخيل المعتقل» المحيطة باعتقال شخصية «غيث»، وهي متواليات سردية تفتح آفاق السرد على الآثار السلبية للاعتقال على أسَرِ المعتقلين ومعاناتهم التي يكابدونها في صمت وبصبر ومجاهدة لكن هناك محكيات صغرى أخرى مرتبطة ببعض الشخصيات الروائية ذات الصلة بالحكاية الإطار، وأقصد بالتحديد شخصية «دنيا» وهي السارد المؤنث الذي يروي الوقائع من وجهة نظره ومن الزاوية التي يقف فيها كمتكلم فاعل ومنخرط في التجربة، وما يدل على انخراطه ما كابدته «دنيا» خلال تجربة «الاعتقال» التعسفي في قبو بمقر وزارة الداخلية، لجرأتها ومواجهتها لزميلها بحقيقته «المنافقة» وتنكره لمبادئه التي دافع عنها وتبناها وهو طالب في رحاب الحرم الجامعي وتخلى عنها عندما «وصل» إلى مركز هام ومسؤول في أقوى وزارة في كل دولة خاصة الدول العربية المنغمسة في «استبدادها» و«شططها».

يستتبع تعدد المحكيات الصغرى تنوعا في مستويات السرد، وأهم ملمح سردي يثير الاهتمام «المونولوج» الذي ذيلت به الساردة عددا من الفصول، و«المونولوج» كشكل من أشكال «الخطاب الحر» يقوم بمهمة سردية تتمثل في توريط الشخصية في الوقائع بحيث تصبح الذات، بل «اللاوعي» معبرا للوقائع، لذلك تظهر «دنيا» بمظهرين رئيسيين في السرد؛ فهي «موضوع» للسرد كونها شخصية مرتبطة بالشخصية الرئيسية «خضراء الجبالية/ الأم» ومرتبطة بالشخصية المحورية «غيث/ الأخ المعتقل»، وهي في الوقت ذاته «المتكلم» ومنتج الخطاب السردي الذي يتحكم في مسار السرد وفي إنتاج المعنى وفي تحديد مقصدية القول السردي.

إن الشخصية «دنيا»، تبعا لذلك مؤول الوقائع ومنتج المعنى من وجهة نظر الشخصية الفاعلة والمنخرطة، وبهذه الصفات يؤكد الخطاب السردي على طبيعته في الإقناع؛ كـ «خطاب حجاج»، فيظهر المؤَوِّل الذي هو «دنيا» كمالك للحقيقة، وكشاهد على المرحلة، يتكلم باسم الجماعة الصامتة التي تكابد الآلام ولا قدرة لها على نقل الحقيقة إلى خارج ذاتها ومحيطها المحدود، ومنها الأسماء الواردة أعلاه: نجلاء، الفاضل، وحلومة، والحاج عامر، ومختار الخلصي، والمرأة اليابانية وزوجها البشير، وغيث والمنصف، بالإضافة إلى أولئك الذين عانوا من القهر والظلم في فترة الاستعمار فقط أو في فترة الاستعمار واستمرت معاناتهم فترة الاستقلال مثل «سعد الحاج» والد «دنيا».

أهمية رواية الكاتبة التونسية «رشيدة الشارني» في دراستنا لما اصطلحنا عليه بـ «متخيل المعتقل» تتجلى في تقديم الظاهرة بأسلوب فني وسردي جمالي، بعيدا عن الأساليب التي استأثرت بها من مذكرات ويوميات وشهادات اعتراف وتقارير وحوارات تدين استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وقهر المواطن لأخيه المواطن، فقط لأنه يختلف عنه في الرأي، ويطالب بحقه في المواطنة الحق. وقد برزت فنية الرواية في تنوعها اللغوي والأسلوبي بين المونولوج (الحوار الداخلي والتأمل) والعرض (حوار الشخصيات)، وتجلت في المعجم الخاص بمفردات المعتقل وأغلبها كما بَيَّنَاهُ ذاتُ أصلٍ فرنسيٍّ. وتكتسب الرواية قيمتها في إضاءة جانب مهم وخطير في الظاهرة المتعلق بمعاناة أطراف أخرى ذات صلة قرابة بشخص المعتقل كالوالدين والأبناء والزوجة، وبينت الرواية في الوقت نفسه معاناة «المرأة» المعتقلة - في شخص «دنيا»- التي تكون معاناتها مضاعفة نظرا لخصوصية حاجيات المرأة المرتبطة بتكوينها كامرأة.

إن الإضاءة التي قدمتها رواية «تراتيل لآلامها» لمفهوم «متخيل المعتقل» مهمة جدا من حيث التأويل الذي اختارته الساردة للوقائع وتبنيها الظاهرة وانخراطها في كشف خباياها التي لم تتمكن منها خطابات أخرى

اختارت إدانة الاعتقال وتجريمه في صيغة الاعتراف والبوح ضمن جنس المذكرات واليوميات والرسائل. وقد قدمت الرواية كذلك صورة جلية عن مفهوم «المتخيل المختلف» ذلك الخطاب الذي ظل مغيبا لفترات من الزمان، لأنه اختار الخوض في موضوع «شخصي» يعني «فئة اجتماعية» صنفت في «الهامش» خارج مراكز اهتمام الأدب الرفيع الذي يمدح ويمجد ويجمل، ويخلق قيما تدين تلك الفئة الاجتماعية أو تتغافل عنها وتتناسى وجودها، لتمارس عليها تهميشا مضاعفا بإقصائها من رحابة ورحاب «المدينة الفاضلة».

المرجع: الشارني، رشيدة: تراتيل لآلامها، رواية، منشورات الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2011م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جماليّة الكتابة في رواية «بوصلة سيدي النّا...»

نبيهة العيسي / كاتبة، تونس

على صهوة الإيقاع والحلم، نلج رواية «بوصلة سيدي النّا...» للهكواتي سالم اللبّان لنستقرئ عالما أشركنا في خلقه وقاسمنا أوجاع وضعه. فبدا للوهلة الأولى مألوفا. إلاّ أنّنا ما إن نقف عند عتبات الحكاية حتّى تميد بنا الرّواية ونكتشف أنّ المعرفة مراق وأنّنا علمنا شيئا وغابت عنّا أشياء...هكذا هو العالم الرّوائيّ لسالم اللبّان، متحرّر من خطّية الزّمان وثوابت المكان.

الحكاية تبدأ من نهايتها أو تكاد والشّخصيّة رحّالة في مدن يضيع فيها الهدى، بحثا عن الرّشاد...

وفي خضمّ هذا التّيه، ترقّ النّفوس ولا تبلى، بل تخلق خلقا جديدا من رحم السّؤال لتنفتح على عالم بكر تسير فيه بهدي من صدق شعورها ونور حدسها...

ونحن إذ نروم تقصّي بعض الخصائص الفنّية في الكتاب، لا نجد بدّا من الانطلاق ممّا استند إليه النصّ من مصاحيب داخليّة كالعنوان والإهداء والنّافذتين اللّتين جعلهما الكاتب بمثابة عقد ما قبليّ بينه وبين الشّخصيّة من ناحية وبينه وبين القارئ من ناحية ثانية.

وفي هذا الإطار يمكن أن نشير بدءا إلى صفحة الغلاف وتحديدا إلى عنوان الرّواية فيها. وهو عتبة مهمّة في النصّ. فـ «بوصلة سيدي النّا...» عنوان متكوّن من مركّب إضافيّ، البوصلة فيه مضاف و «سيدي النّا...» مضاف إليه عرّفها بما أنّه معرفة. فالبوصلة تكتسب قيمتها من المكانة التّي يحتلّها هذا «النّا...» في أعماق المتكلّم، فهو سيّده. وهكذا فإنّ الرّواية لا تحتفل بهذا الشيء في ذاته فحسب بل في علاقته بصاحبه أيضا. وفي العنوان كما ورد على صفحة الغلاف حذف لما يمكن أن يكون اسما علما. ولعلّ في هذا الاختيار إيحاء بما قد يحيل عليه هذا الاسم المبتور من دلالات النداء أو الاستغاثة بسبب المدّ في المقطع المذكور، وإشارة إلى علاقة مّا بين طرفي الخطاب.

وعموما فإنّه بفضل هذا العنوان يعقد «الهكواتي» أوّل صلة له بالمتن الرّوائيّ. فيثير لدى القارئ حالة من التّرقّب تحفزه على الاطّلاع على النصّ.

وفي لقب «الهكواتي» نفسه، تضمين لفعل الحكي بما يتطلّبه من رحيل

عبر الأزمنة وسفر في ثنايا الأمكنة وقدرة على الجمع بين الواقعيّ والعجيب في غير نشاز...

إلى جانب العنوان، أثبت في واجهة الغلاف رسم تشكيليّ يتكوّن من أشكال هندسيّة مختلفة، بعضها مضلّعات وبعضها الآخر دوائر بيضويّة الشّكل يقول الكاتب إنّ شخصيّته هي التّي تدخّلت في تحديد صيغتها النّهائيّة، بواعز من تجربتها الشّخصيّة. فبدت وكأنّها خارطة طريق تهدي القارئ داخل مسارب الرّواية المتشعّبة.

ونحن إن سلّمنا مع الكاتب سلفا أنّ هذه الأشكال تتناظر في غير رتابة ولا تماثل أصبح مهمّا أن نشير إلى اختلاف ألوانها وهي على التّوالي : الأحمر فالأخضر ثمّ الأزرق.

أمّا الأحمر فالمتّفق عليه إحالته على معاني الحياة المتأجّجة في الأعماق الإنسانية. وأمّا الأخضر فلصلة له بالأرض، يحيلنا على كلّ ما هو واقعيّ محض. على خلاف الأزرق ذاك اللّون الحالم المرفرف في السّماء. ولعلّنا هنا نستحضر ما قاله البطل في النّافذة الثّانية ص41 «لعلّها كذلك أن تطير».

فهذا الأزرق هو الذّي يغري أيّ ملاّح بالمغامرة والتّوغّل في الأعماق مقتفيا آثار أحلامه وملبّيا رغبة ملحّة في نحت كيانه والمساهمة في لعبة لم يكن فاعلا في بدايتها ولا نهايتها، عساه بذلك «يكون أولا يكون».

ويبقى السّؤال، هل الزّرقة في هذه المضلّعات حرّية أم وهم؟ أليس الأزرق هو اللّون الوحيد الذّي عجز عن العبور إلى السّماوات العلا. فارتدّ لينعكس على صفحة الماء، تاركا نظر الملاّح حبيسا بين أزرق وأزرق كما الأدب فسحة حلم تنسج «بين رؤيا ورؤيا» على حدّ قول «المسعدي»، أو «مساحة عبث بين وجود وعدم... لعبة بين صفّارتي حكم...».

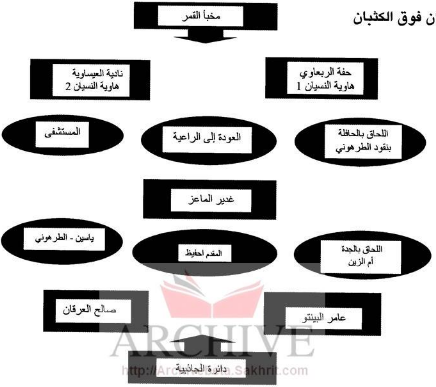
فعن أيّ قدرة يمكن الحديث في هذا المجال؟ وكيف لنا أن نمدّ يدا لمن حولنا ونحن لا حول لنا؟ ألن نكون بذلك بمثابة غريق يستنجد بغريق؟ وإذا استسلمنا لضعفنا و أقررنا بعجزنا ألن نكون بذلك قد كفرنا بإنسانيّتنا؟ «الإهداء» أيتوجّب علينا أن نصل بالتّجربة إلى منتهاها حتّى وإن لم نجن منها غير التّعب... هذه حكاية «محمد الأمجد بريقشة» دليل قاطع على العجز والضّعف، وهي في الوقت ذاته استبطان لكلّ معاني القوّة والعناد الإنساني الذّي يجعله يتحمّل مسؤوليّة وجوده، وهي مسؤوليّة أشفقت منها الجبال وتحمّلها الإنسان...

وفيما يلي محاولة وصل بين مسالك الرّواية والرّسم التّشكيلي الذّي خطّ لها:

بدري في التمّ

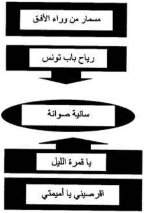
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوّان فوق الكثبان



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطب نجمي



استقرار | فشل وانغلاق | انفتاح | متاهة

زمن القصّ في الرّواية :

لئن ترك سالم اللبّان لشخصيّته حرّية الحركة في المكان، فقد بقي متمسّكا بالسيطرة على زمن القصّ يسيّر دفّته على هواه.

والزّمن في الرّواية أزمنة شتّى. فقد ألّف الكتاب بين سنتي 2008و2009 ونشر بتاريخ 2012. هذا ما يتعلّق بالزّمن الخارجيّ. أمّا الزمن الدّاخليّ فمتنوّع ممعن في التعقيد. ويمكن أن نقسّمه إلى :

– زمن داخليّ عامّ موصول بأحداث الرّواية نفسها. وهي أحداث لا تنأى عن زمن الكتابة. فحادثة الحوض المنجميّ وما أثارته من اضطرابات حصلت في نفس الظرف الذّي كتبت فيه الرّواية(2008).

– زمن داخليّ خاصّ تعلن عنه رشيدة أخت أمجد في بداية الرّواية حين تزوره في السّجن. فتقول ص50 «انتهى الصّيف». ثمّ تتوقّف أحداث الرّواية ومحمّد الأمجد يتحدّث عن انتظاره لربيع آت ص249 «أتابع بنظري تحليق فراشتي بين أزهار ربيع مازال يرغب في مزيد التّأخّر».

بين البداية والنّهاية تعيش الشّخصيّة فصلين هما الخريف والشّتاء يتجلّى حضورهما في الرّواية في عبارات شتّى نجدها مبثوثة داخل النصّ ص56 «القاعة باردة» ص68 «الهبوب» ص138 «المطر يسقط رذاذا والسّحب بدأت تتكثّف» ص233 «شيء ما في شمس ذلك اليوم كان يشقّ دماغي رغم شدّة البرد» ص248 «جلس وحده في حديقة القصر المنيع الفسيحة. اليوم مشمس والشّتاء يلملم أواخر أيّامه».

وضمن هذا الحيّز الزّمنيّ «المعتم» يحتشد كمّ هائل من الأحداث يستحضره الكاتب استرجاعا فيكسر بذلك خطّية الزّمن ويصلنا بأزمنة سابقة لفعل الحكي وأخرى لاحقة له.

فقد اختار سالم اللبّان أن يقتنص شخصيّته في لحظة أزمة، لحظة القبض عليه. ولا تقتصر الأزمة هنا على خوض تجربة السجن باعتباره مكانا مغلقا وإنّما في ما تتعرّض إليه الشّخصيّة داخله من عمليّات استنطاق متكرّرة تجعلها مضطرّة لاستدعاء ماض رفضت أن تتذكّره لقسوته. ولكنّ تعسّف الشّخصيّات المحاصرة لها كان يفرض عليها في كلّ مرّة العودة إلى فترة ما قبليّة للنصّ في غير نظام ولا تسلسل.

هكذا تستعيد الشّخصيّة البطلة شذرات من طفولتها وحياتها مع «سيدي النّا..» و«الجدّة الدرعيّة» و«عيشوشة» في حومة «باب تونس» ص80 «وفجأة أراني صبيّا أقفز من سور المدينة...»

وأخرى من حياتها الجامعيّة مع شخصيّات جمعتها بهم علاقة صداقة في إطار الجامعة أو في مبيت الطّلبة (رأس الطّابية) ص255 «فقد أفاد «سفيان الجريدي» أنّ محمّد الأمجد قد تذكّر نادرة حصلت لهما في أوّل لقاء منذ ما يقارب العشر سنوات».

وكذلك تحضرنا نتف من ذكريات عن فترة وسطى مثّلت قادحا مباشرا للتحول الذّي حصل في حياة الأمجد وهي فترة البطالة. وما عاناه خلالها من الفشل والإحباط بسبب عجزه عن اجتياز امتحان «الكاباس» ممّا دفع به إلى السّفر الذّي استدعاه في أحلامه أوّلا. ثمّ حاول تحقيقه على أرض الواقع ثانيا.

ثمّ تحضرنا تجربة السّفر نفسها وما حدث خلالها من أحداث وتفاصيل رفض ذهن الأمجد الاعتراف بها فمحاها من ذاكرته وكأنّها لم تكن فيها.

وهكذا ضجّ ذهن البطل بعدد لا يحصى من الأحداث التّي أدخلته في متاهة زمنية عجز عن تحديد مفاصلها ومسارها. ونحن إن حاولنا تحرير زمن الأحداث من زمن الخطاب وجدناه على النّحو التّالي :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أزمة وعي	أزمة استنطاق	أزمة مواجهة وفعل	أزمة انفعال
»----------	»----------	»----------	»----------
المستشفى	السّجن	السّفر	باب تونس

وكلّ تداخل في هذا التّرتيب إنّما هو من مقتضيات صياغة الخطاب القصصيّ أي أنّ الشخصيّة قامت باستدعاء جلّ الأحداث على وجه الاسترجاع. أمّا الحدث المحوريّ فهو حدث القبض على المتّهم. منه تنطلق الحكاية وإليه تعود في مختلف مراحل التّحقيق وكأنّنا أمام رواية بوليسيّة. يقول الأمجد ص113 «لخبطوا الحكاية في ذهني ثمّ انحشروا في جحورهم كالجرذان يتفرّجون وكأنّني أرى تحقيقا بوليسيّا.» (نوبة الصّخر والحمّى).

ويمكن أن ندرس الزّمن القصصيّ الدّاخليّ لهذه الرّواية من جهة المراوحة بين القصّ المفرد والقصّ المكرّر. ففي مستويات عديدة في النصّ يحضر التّواتر في مستوى الخطاب وتتكرّر العبارات مرّات عديدة ممّا يضفي على النصّ الرّوائيّ إيقاعا وشعريّة. ويحضرنا هذا التّكرار خاصّة في لحظات التّأزّم. مثال: « أين أنا؟ من أين أذهب؟...» ص123-125.

«وإذن فقد مات ياسين..» ص146-147-149

«متعوّد على العتمة..» ص197-198-199

ومن مظاهر التّداخل التّي خضع لها بناء الزّمن القصصيّ في هذه الرّواية التّوسّل بالحلم. وهو شكل من أشكال التّخيّل الموصولة بانفعالات الشّخصيّة في مختلف مراحل الرّواية والمتناغمة مع الضغط النّفسيّ المسلّط عليها. وإذا تتبّعنا مسار أحلام البطل على امتداد الرّواية نجدها تحضر في مفاصل بعينها :

– المسلك الأوّل : الوجهة الأولى (أقرصيني يا أميمتي) وفيها عرض مستفيض لأحلام اليقظة والمنام. ثمّ تخصيص لحلم بعينه كان قادحا للرّواية بأكملها كما أنّ كلّ فعل إنسانيّ منشؤه حلم.

ذا الحلم كان في بداية الرّواية رؤيا ص52 «عاهدني أن تصدق الرّؤيا» فيها استجابة لدواعي الرّحيل وتمتّع بوصال ممنوع.

الوجهة الخامسة (مسمار من وراء الأفق) يختلط الحلم بالكابوس بسبب تدخّل الآخرين في نسيج الحكاية ص76 «خطفوا حكايتي منّي..سرّبوا إلى أحلامي كوابيس تصوّرك مشلولة».

ثمّ تستعيد الشّخصيّة قدرتها على التّحدّي، فتستحضر حلمها بـ «البيه صبريّة»ص79.

«آه تذكّرت» (المعرفة تذكّر) تلك التّي ساعدته على الخروج من باب تونس في رحلة البحث عن الذّات. وهكذا يعود الحلم للانفتاح على الآتي.

المسلك الثّاني: الوجهة الأولى (دائرة الجاذبيّة) يختلط الحلم باليقظة وتكاد أحلام أمجد تتحقّق ص92 – «صوّانة.. أخيرا ترضين عنّي وتجيئين لزيارتي في حلمي»

– «بل أجيء لزيارتك في يقظتك مجدة»

ويضيف ص91 «بداخلي قوّة خارقة. الآن يجتمع في خدمتي الحلم والواقع».

الوجهة الثّالثة (نوبة الصّخر والحمّى) يهتزّ الحلم ويفقد قدرته على مساندة الشّخصيّة في تجربتها ص113 «أين أنت يا عيشوشة لماذا تتخلّين عنّي؟ ألم أدعك إلى حلمي؟ فأيّ حائل جعلك تعترضين».

وهنا يتداخل الحلم باليقظة وتتهاوى الشّخصيّة إلى

القاع وحيدة ص124 «القاع يسحبني». ثمّ يتّخذ الحلم شكل الهذيان «من أنت يا هذا؟ لماذا تدعوني غيلان؟ ألست من تغتصب خيط أحلامي لتتصرف به إلى مستقبل مجهول. .» ويسترسل الهذيان على أكثر من صفحتين. .

- ثمّ يضيف البطل عند لقائه بالرّاعية «يبدو أنّي قد بدأت أفهم. قد لا أكون أحلم. ولكنّي لابدّ قد متّ»ص158. والتّأكيد على فعل الموت هنا إعلان على نهاية الأحلام بمفهومها البريء الأوّل وإنذار بتحوّلها إلى كوابيس لأنّها تصبح أحلاما واعية» لماذا صرت أنحدر مباشرة من كابوس إلى كابوس. . . لماذا كتب عليّ أن ألمس القاع ولا أجد أيّ رغبة لبذل الجهد لأطفو من جديد» ص168.

الوجهة السّادسة (هاوية النّسيان)-2 تتوقّف الأحلام «لماذا لم أحلم منذ وقت طويل لا في النّوم ولا في اليقظة»ص193.

الوجهة السّابعة (مخبأ القمر) «تعود الأحلام شذرات من ذاكرتي أو نتفا من تهويمات خيالي أو أضغاث صور من كوابيس أحلامي، من لي بالتقاطها ؟» ص195.

المسلك الثّالث: الوجهة الثّالثة (دائرة الحمار والفراشة) تغدو الشّخصيّة أقدر على فهم أحلامها « كان الحلم رؤيا جبني وحده من حوّلها إلى كابوس»ص231.

الوجهة الخامسة (ميراث ميارا) «لقد صرت أخاف كلّما ابتدأ حلمي بمشهد الزّهور، كانت نهاية حلمي كابوسا أفظع من كلّ الكوابيس».

وهكذا نلاحظ أنّه بين الحلم في بداية الرّواية ونهايتها مسافة حياة. فهو وإن ظهر في بدايته بريئا منفتحا على الآتي في غير خوف رغم العراقيل الحافّة به فإنّنا نجده في النّهاية وقد غدا أكثر نضجا وأقرب إلى عالم اليقظة بكلّ ما في اليقظة من قدرة على الادراك والمعرفة. ولعمري خوف مع معرفة أفضل من جهل مع طمأنينة. ولعلّ مسار محمد الأمجد بريقشة هو الذّي يؤكّد لنا نضج تجربته الوجوديّة وقدرته على تجاوز أحلام كان يمارسها كلذّات سرّية تساعده على الهروب من الواقع إلى أحلام واعية تواجهه بما ملكت من أسلحة.

المكان وحضوره في الرّواية :

للمكان أيضا حضوره المميّز في الرّواية. وهو قد يختزل في مكانين رئيسيّن هما «السجن»(غرفة الايقاف) والمستشفى(القصر المنيع). إلاّ أنّ ذاكرة البطل تستحضر أماكن جانبيّة كثيرة على وجه الاسترجاع. فإذا بنا نجده في حومة باب تونس بين أهله وجيرانه ثمّ في سيدي التّواتي مع الجدّة الدّرعيّة والمقدّم حفيّظ وبعدها في توجان مع الطّرهوني ثمّ في قفصة مع سفيان الجريدي وفي القصرين مع كريم أولاد بالعيفي وقد يحضرنا أيضا في الكاف مع الحاجّة هنيّة أوفي منزل بوزلفة أوحتّى في الهوّاريّة . . . وغيرها من الأمكنة كثير ممّا ذكر صراحة أو ممّا تمّت الإشارة إليه ضمنيّا.

وهذه الأمكنة على الرّغم ممّا توحي به من واقعيّة وثبات، فإنّ تشتّتها يوقعنا في شراك وكأنّنا في متاهة متشعّبة الاتجاهات وهي إلى ذلك لا تقدّم أجوبة بقدر ما تطرح أسئلة. وعموما فهي على اختلافها تنطلق من السّجن(المكان المغلق) لتعود إليه. حتّى المستشفى الذّي آل إليه في النّهاية هو الآخر محمّلا بدلالات السجن. هذا السّجن قبع فيه الأمجد لأنّه يعتقد أنّ أجمل الأوطان وطنه في حين انعتق منه كريم أولاد بالعيفي بالحرقة غير الشّرعيّة والموت وتخلّصت منه المحامية وسفيان الجريدي بالحرقة الشّرعيّة والسّفر إلى بلاد الثّلج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشّخصيّات في الرّواية :

إنّ دراسة الشّخصيّات في «بوصلة سيدي النّا. . .» تستدعي بحثا معمّقا لغزارة كمّها وتنوّع صورها وتشابك علاقاتها. . . وهي في أغلبها شخصيّات مسماة عدا البعض منها ممّن تمّت الإشارة إليهم حسب وظائفهم مثل(الرّاعية - النّادل - الممرّضون - الشّرطة).

وتدعونا كثرة الأسماء إلى تناول بعض الشّخصيّات من زاوية علاقتها بالشّخصيّة الرّئيسيّة في مرحلة أولى ثمّ من ناحية ما قد يجمع بينها من نقاط تشابه في مرحلة ثانية :

1 – الشّخصيّات من زاوية علاقتها بالشّخصيّة الرّئيسيّة:

محمّد الأمجد بريقشة		
شخصيّات مساعدة	شخصيّات مزدوجة	شخصيّات معرقلة
1 – ش– إنسانيّة: عيشوشة (الحلم والتّحدّي)– صبريّة بنت الملسن(الحدس)– الجدّة الدرعيّة(الذّاكرة) – سيدي النا.. (الدّليل) 2– ش عجيبة: صوّانة(المرشد) 3 – ش حيوانيّة: الكلبة– الحمار–الفراشة	1– الأمّ: «طبعا أصدّقك يا كبدي» ص49 «قلقا يوهم قلقا بأن لا داعي للقلق» ص49 رهنت مصوغها وجرحت كبرياءه. 2– رشيدة: «صوتك دافئ يعيدني إلى زمن بسيط أحنّ إليه»ص55–» «أنت ضدّي معهم» ص59 3 – ياسين بالأغنج: «كان أعزّ أصدقائي» ص131 – «فهمت.. أنّه وجب علينا الانفصال» ص 139	–الشرطة (عنف معنوي) –الرّاعية(الغواية) –الممرّضون (عنف ماديّ : الحقن وعنف معنوي: «ينصرف ضاحكا منّي بينما لا رغبة لي في الضّحك» ص195

مثل هذه الشخصيّات الانشطارية هي التّي أربكت حركة البطل في رحلة بحثه وعبثت ببوصلته حتّى أصبح هو الآخر شخصيّة مزدوجة «أقف ذليلا مطأطئ الرّأس... سقطت إلى الحضيض دون أن أقوى على التّحرّر ممّا اختزنته ذاكرتي أو أستطيع أن أعيث فيها لذّة... مثل الآخرين»ص166.

2 – الشخصيّات من حيث ما قد يجمع بينها من نقاط تشابه :

ما يجمع بين شخصيّات كثيرة في هذا النصّ الرّوائيّ هو فشل الشّباب في امتحان الكاباس:

– محمّد الأمجد: أستاذ عربيّة معطّل عن العمل.

– ياسين بالأغنج: خرّيج شعبة الفلسفة. يكفر بكلّ شيء ويقرّر الانتقام. فيشتغل بالبغاء.

– كريم أولاد بالعيفي: شاعر خرّيج شعبة العربيّة يحبّ الوطن ويحاول الهجرة فيموت.

– حفّة الربعاوي: من جيغولو إلى متطرّف ديني.

– الصحراوي العرقان: خرّيج كلّية الشّريعة. يحاول الهجرة ثمّ يبحث عن رزق آخر(سائق سيّارة أجرة)

– نادل الكنتوار: أستاذيّة في الفنون الدراميّة– عامل في حانة.

بعض الجوانب الدّلاليّة في الرّواية :

تعرّضنا في الجوانب الفنّية إلى دراسة عجلى للزّمان والمكان والشّخصيّات. وسنتناول في إطار عرضنا لبعض الجوانب الدّلاليّة في هذه الرّواية مسألة «الحدث» باعتباره المحرّك الرّئيسيّ لها.

والأحداث في هذا الكتاب تشير إلى تجارب بعضها غامض وبعضها الآخر مصرّح به. ويمكن أن نختزلها في أربع:

1 – تجربة الحلم في عالم مغلق: الشّخصيّة تحلم ليلا ونهارا هربا من واقع مزر. « أحلم في اليقظة وأحلم في المنام» ص45.

2 – تجربة السّفر: مرحلة سابقة للنصّ يستحضرها السّارد استرجاعا وتساعده في ذلك بوصلة تشير إلى الجنوب يقول : «مشروع رائع حقّا أن توجد في هذه الدّنيا بوصلة تشير أخيرا إلى الجنوب» ص90. والعبارة حمّالة معان، فهي في مستوى الذّات دعوة للبحث في الأعماق قبل الانفتاح على الآخر وفي مستوى أعمّ دعوة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للاهتمام بالوطن كلّه ونبذ المركزيّة الموصولة بالشّمال.

3 - تجربة السّجن: تنطلق من لحظة القبض عليه. في تلك الظّروف يبعث الأمجد إلى الحياة من جديد في تجربة جديدة «ها إنّ الرّجل يبعث إلى الحياة فجأة» ص72

في هذه التّجربة تعاني الشّخصيّة أزمتين:

- أزمة استنطاق: «يمسكون بخيوط حكايتي.. اخترقوها.. أوقدوا حريقا من الشّائعات» ص76

«خطفوا حكايتي منّي يا أميمتي... ما قصدهم إلاّ توريطي...» ص76

وتساهم الصّحف «الصّفراء» في تكريس الوهم بعجزها عن الوصول إلى الحقيقة ص145.

- أزمة استدعاء ماض رفض تذكّره لقسوته. ففي بداية التّجربة لم تكن الشّخصيّة مقدّرة لحجم الأزمة. يقول أمجد لرشيدة في زيارتها الأولى له: «أحتاج للكتب وسأعود للبحث» ثمّ يفاجأ بقسوة الواقع. ويعيش تجربة التّيه والضّياع. فيسافر بحثا عن الحصيّات السّبع التّي انتزعها المقدّم حفيّظ من رأسه. وفي الطّريق تضيع بوصلته فيشارف على الجنون «هذا الوعي إذ يستيقظ يملؤني حزنا» ص138. غير أنّه يبدأ رحلة العودة إلى الذّات منذ تلقّى تلك الضربة على رأسه وعثر على الحصيّات الثّلاث.

4 - تجربة الوعي الجنون: وقد ساهمت فيها عوامل عديدة منها:

- الصّمت: تعيش الشّخصيّة وهي في ذروة أزمتها قطيعة مع الآخر سواء كان عدوّا أو صديقا. وكأنّ المعرفة لا تنبع إلاّ من الذّات.

- الاغتصاب: أصحاب الحمار يغتصبونه (يغتصبون رحلته) (يغتصبون أحلامه)

- ضياع البوصلة والاتجاهات: الحمار يحمله في مسالك متشعّبة، دائريّة.

- الوعي بقسوة الواقع قسم ظهر مجدة فأخذ يبحث عن حلمه في حذائه المفتوح، ومنه خرجت المحامية بالبوصلة من جديد... هربت بها إلى أمريكا.

- هذه بعض الإشارات الدّلالية في الرّواية. ويبقى النصّ حافلا بالدّلالات والمعاني وقابلا لمزيد القراءة.

خاتمة:

ننتهي من قراءة الرّواية فتترسّب في أعماقنا بعض الأفكار. منها:

- أنّ هذه الرّواية تقع بين دفّتي حلم: حلم أفيون وحلم عودة بعد وعي. وبين الحلمين تجربة حياة. وفي هذا الإطار يطرح السّؤال التّالي:

إلى أيّ مدى يمكن الحديث عن تجربة إنسانيّة نظيفة بمعايير أخلاقيّة؟

- تحدّث سالم اللبّان في بداية الكتاب عمّا يجمعه بصاحبه. وكشف في نهايته عن الفرق بينهما: لقد كان الكاتب موصولا بخيوط من وعي ولذلك عاش لذّة السّقوط دون أن يتحطّم. أمّا أمجد فقد حلّق بيدين هزيلتين فلم تسعفه أجنحته ولا حبال وعيه الهزيل فأعلن موته بنفسه واستيقظ الوعي من رفاته. أقدّر للإنسان أن يكتب مجده بأغلى ما يملك؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العجيب أفقا للخلاص
في رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ

مصطفى يعلى/قاص وأكاديمي، المغرب

رواية (ليالي ألف ليلة) (1) لنجيب محفوظ، تبدو من القراءة العابرة الأولى وكأنها مجرد استنساخ حرفي للأصل، بسبب الإصرار على استيحاء عوالمها شكلا ومضمونا، لولا استراتيجية الكاتب للتخلص من جبة النص الشعبي ولبس سترة الأثر الروائي الرسمي.

■ إنّ عددا مهما من كبار الكتاب العرب، قد سبق لهم أن استوحوا ألف ليلة وليلة في أعمالهم السردية، من طه حسين إلى نجيب محفوظ، مرورا بتوفيق الحكيم والطيب صالح وهاني الراهب والطاهر وطار وغيرهم. علما بأن هذا المؤلف السردي التراثي العريق، لطالما كان رافدا إبداعيا لكثير من الكتاب الأجانب أيضا. وإننا إذ نثير هذه الحقيقة، لا نهدف إلا إلى توكيد جمال وغنى وروعة هذا الأثر الإنساني الشعبي / الرسمي فحسب. وفي حالة

وفعلا، إننا عند الانتهاء من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، نستطيع أن نمتلئ اقتناعا بأننا كنا بصدد تلقي رواية حقيقية جميلة، وليس أمام إعادة إنتاج لنص الليالي الشعبي. والدليل، كون العنصر العجيب المهيمن على الليالي يحتل مركز الصدارة هنا في الرواية أيضا، لكن بوظيفة مختلفة كما سيتبين لاحقا. ذلك أن العنصر المميز لليالي نجيب محفوظ ، هو هذا الجو الروائي المفعم بعجائبية ألف ليلة وليلة، بل والحكاية العجيبة إطلاقا. وقبل الخوض في مظاهر ذلك الحضور للعجيب ووظيفته التخييلية، نحاول أن نتعرف بإيجاز شديد على مفهوم هذا الأخير أولا، حتى نتمكن من رصده وطرق تشغيله وأشكال توظيفه والأهداف المتوخاة من اعتماده روائيا.

العجيب قاموسيا يعني ما جاوز حد العجب ويتم إنكارنا له، فهو خارق فوق الطبيعة ومتجاوز للمعقول ومنطق الواقع. وقد حدده تودوروف بما يتعلق بظاهرة مجهولة لم تسبق رؤيتها وتحيل على المستقبل، ولا يمكن تفسيرها إلا بقوانين طبيعية جديدة (2).

وإذا حاولنا مقاربة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة)، وجدناها تشيّد بناءها على هذا المكون بزخم أحداثها الغريبة، بحيث إذا حذفناه انهار النص

الروائي جميعه، وأصبح كيانا بلا عمود فقري. وكما أنه لا يمكن للقصة العجائبية أن تتسق دون أحداث غريبة وفق اجتهاد تودوروف (3)، فإنه يمكن الذهاب إلى القول بأن الأحداث الغريبة هي أيضا ما يبني القصة العجيبة. والرواية المدروسة هنا، خير احتجاج لصالح هذا الاستنتاج، خاصة وأنها قد استعارت كذلك كثيرا من عناصر إحداثياتها وبنائها من النص الأصلي المستنسخ (ألف ليلة وليلة). من ذلك أنها احتذته في البدء بملابسات علاقة الملك شهريار بزوجته شهرزاد، المترتبة عن أزمته مع المرأة إطلاقا، مع الإشارة إلى أن حكاية شهريار وشهرزاد تلعب نفس الدور التأطيري لمحتوى هذين الأثرين الشعبي والرسمي، حيث يبدآن وينتهيان بها. ومن ذلك أيضا، كون الرواية كألف ليلة وليلة، تتوزع على فصول يحمل أحد عشرعنوانا منها أسماء شخوص معظمهم مأخوذ من هذا الأثر المرموق (شهريار ـ شهرزاد ـ صنعاء الجمالي ـ جمصة البلطي ـ نور الدين ودنيا زاد ـ أنيس الجليس ـ قوت القلوب ـ علاء الدين أبو الشامات ـ السلطان ـ معروف الإسكافي ـ السندباد)، وثلاثة فصول تحمل عنوان صفة الشخوص (الشيخ ـ الحمال ـ البكاؤون)، وآخر يدل عنوانه على حركية الشخصية (مغامرات عجر الحلاق)، في حين يتخذ فصل واحد عنوان فضاء (مقهى المملوك)، إلى جانب تخصيص فصل واحد آخر اسم الأداة السحرية عنوانا له (طاقية الإخفاء). مع العلم أن نجيب محفوظ يعتمد هنا في تنضيد كل فصل من هذه الفصول على نظام الترقيم المسلسل لمشاهد الفصل، باستثناء الفصول الأربعة الأولى، ربما لقصرها، أو لاعتبارها مجرد افتتاحية لحركة الحدث في فضاء الرواية.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن هناك شبه استنساخ لألف ليلة وليلة، فمعنى هذا أن مكون العجيب سيتغلغل في كل تلافيف الرواية، مما يصعّب الإلمام بجل تجلياته هنا. لذلك سنعمد إلى حصره في محاور بارزة تسهل الإمساك بالدور التخييلي الذي اضطلعت به والأهداف التي ترمي إليها. ويمكن تحقيق ذلك من خلال التجليات الرئيسة الموالية :

ـ العجيب الأدواتي السحري.

ـ العجيب الجني.

ـ العجيب المغامراتي.

ونبدأ بتجلي العجيب الأدواتي. وهو التجلي الأقوى في استحضار العجب داخل فضاء الرواية. ذلك أن الرواية كما سبقت الإشارة، تخصص فصلا تحت عنوان مباشر هو (طاقية الإخفاء)، حيث يتدخل الجنيان سخربوط وزرمباحة بوصفهما الشخصيتين الشريرتين بإغراء الفتى الهمام فاضل صنعان، الدال اسمه على صنع الفضل. فعملا بمبدإ التحول، وكسر الحواجز بين الروحي والمادي، حدث تجسد المجرد (سخربوط) في الصورة المادية (رجل مشرق الصورة بسام الثغر)، ودخل في حوار مع فاضل صنعان، توج بتسليمه هدية غير عادية فيها الغناء عما عداها، على حد وصف الجني لها، هي عبارة عن طاقية مزخرفة بتهاويل ملونة لم ير فاضل مثلها من قبل. ظن أنه في حلم عندما رأى الرجل الغريب يحكم لبسها ويختفي عن الأنظار. سلمه الهدية على أن لا يفعل بها ما يمليه عليه ضميره. وجعلت الأداة السحرية فاضل صنعان يشعر عن طريق الاختفاء بأنه يعلو ويسود ويتساوى مع القوى الخفية، ممتلكا زمام الأمور ومتيقنا أن مجال العمل يترامى أمامه بلا حدود. وواضح أن انزياحا عن المعتاد في القصص الشعبي، قد مورس هنا فيما يتعلق بتسليم الأداة السحرية، ذلك أنها تسلم للبطل عادة من طرف شخصية خيرة هي الشخصية المساعدة، ومن أجل هدف نبيل يتمثل في فعل الخير مثل إنقاذ الأميرة من خاطفها، وليس فعل الشر كالاغتصاب والقتل والنهب. لكن الأمر في الرواية مختلف، فالجني الشرير هو الذي يسلم الأداة السحرية، ولأجل فعل الشر تحديدا، والبطل يستجيب لهاجس الشر متواطئا مع الجني رغم صلاحه واستقامته، ويرتكب عددا من الأفعال غير اللائقة لا باسمه ولا بماضيه؛ فيسرق ويعبث بأصدقائه، ويقتل توأم السجان خطأ بأحد الأزقة ليتهم بائع البطيخ البريء مكانه فيعدم ظلما، ويغتصب

قمرا أخت حسن العطار وقوت القلوب زوجة سليمان الزيني، فيتسبب في انتحارهما. وكلما مال إلى فعل الخير ظهر الجني له محذرا مهددا.

ولما ألقي على فاضل صنعان القبض للتحقيق معه، هرب من السجن بواسطة الطاقية، فكان هروبه مذهلا «هروبه لغز كأنه عمل من أعمال السحر الأسود»(4)، على حد قول كبير الشرطة بحيرة موجعة. ولم تعد لفاضل صنعان حياة إلا تحت الطاقية مثل روح ملعونة هائمة في الظلام، لا تتحرك إلا في مجال العبث والشر، بعد أن منعت من التوبة وفعل الخير، وكما يصفه السارد (صار شيطانا رجيما).

في الأخير تقتل الأداة السحرية (طاقية الإخفاء) صاحبها، لكون مصدرها من الشر واستعمالها تم في الشر. ورغم تهديد الجني بنزع الأداة السحرية، ارتد فاضل صنعان عن الشر والنزوع إلى الخير لكن بعد فوات الأوان، متخلصا من العبودية للأداة السحرية وللجني ذاته ولأسر الظلام والعزلة والعدم، أي المرور من مظهر العجيب رغم قساوته للنفاذ نحو إدراك الحقيقة الإنسانية والأخلاقية. لهذا كان مصيره مثل مصير والده: المحاكمة والإعدام، رغم الندم والتوبة المتأخرة. فيتأكد بذلك الفشل في معالجة الواقع الفاسد، لكون القوى الشريرة الخارقة هي المتحكمة في مقدراته ومصائره.

وعلى عكس هذا الاستعمال الآثم للأداة السحرية (طاقية الإخفاء) مخالفة للمعهود بالنسبة لطبيعة شخصية المانح وكيفية ومهمة توظيف الأداة السحرية في القصص الشعبي العجيب، يتصرف معروف الإسكافي بحكمة في استعمال سلطة خاتم سليمان. فبعد أن تناول معروف المنزول بكثرة، ذهب إلى مقهى الأمراء عند أصحابه، والدنيا لا تسعه من السلطنة. وأخبرهم مازحا بأنه عثر على (خاتم سليمان)، ولما تحدوه أن يأتيهم بعلامة عنه كأن يرتفع نحو السماء، تظاهر بتجربة قوته قائلا: يا خاتم سليمان ارفعني إلى السماء. فانقطع فجأة عن الكلام «معروف نفسه اجتاحه رعب غريب .. شعر بقوة تقتلعه من مجلسه.. ومضى يعلو ببطء وثبات حتى وقف جميع الرواد فزعين ذهلين.. واتجه نحو باب المقهى وخرج منه وهو يصرخ «أغيثوني»، ثم ارتفع حتى اختفى في ظلمة ليل الشتاء.. تجمهر الرواد في الطريق أمام المقهى. تصايح الناس بالواقعة»(5). وتكرر الطيران أمام الملك شهريار بعد أن انتشر خبره، فطلب حضوره بين يديه.

إن العجيب هنا يتساكن مع الناس، وكأنه عالم مواز للواقع. فالكل مؤمن قبليا بالخاتم وسلطته، كما يبدو من تهديد معروف الإسكافي، وهو اسم شخصية من ألف ليلة وليلة، لطليقته فتصدقه وتفر ناجية بنفسها:

«- إن لم تذهبي في الحال حملك العفريت إلى وادي الجن..

فصرخت المرأة من الفزع وهرولت لا تلوي على شيء» (6).

ويختلف الخاتم عن الطاقية في هيئة الحضور بفضاء الرواية. ذلك أن الطاقية حاضرة عينيا، وموصوفة الشكل، يسلمها الجني الماكر المتجسد في صورة رجل مشرق الوجه بسام الثغر يدا بيد، وأثرها مجرب، حيث يختفي الرجل الجني بمجرد وضعها على رأسه كما الحال لدى فاضل صنعان. أما الخاتم فلا أثر لوجود مادي ملموس له. وإنما هي قدرته الخارقة التي تنوب عن حضوره، وقد تمثلت في تمكين معروف الإسكافي من الطيران بمجرد طلب ذلك من الخاتم، وإن كان السارد يكشف عن حقيقة هذا المفعول الخارق برده إلى الجني وليس إلى الخاتم. بل يمكن بمنطق السببية رد الأمر إلى مجرد هلوسة ناتجة عن الإكثار من تناول المنزول. على أن مصير معروف الإسكافي سيكون أحسن. فإذا كان عقاب مستعمل الأداة السحرية في الشر شرا في الرواية، فإن معروف الإسكافي قد أفلت من العقاب، بل نال منصب رئاسة الحي من طرف شهريار، جزاء لامتناعه عن القتل والعبث بالناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما فعل غيره، فقد أحسن التصرف تماما مثل أبطال القصص الشعبي العجيب، ورفض توظيف سلطة الخاتم الموهوم في الشر، بل عمل على الاصطفاف بجانب الجماهير الكادحة وتقديم خدماته الخارقة في مصلحتهم، لذلك ستناصره عندما يحوم حوله سيف السلطة الغاشمة.

وإذا انتقلنا إلى التجلي الجني العجيب، بدا واضحا أن سمة الجن في الرواية ليست اعتباطية، بل إنها أفضل آلية للمضاعفة من درجات بلاغة العجيب في هذه الرواية الممتعة والمفيدة. إن للجن هنا حضورا ماديا قويا مجسدا بين شخوص الرواية وداخل عقولهم وعواطفهم، سواء خلال توالي الأحداث واحدا وراء الآخر، أم عبر سلسلة المشاهد السحرية الطويلة التي تصنع عالم الرواية. ذلك أنهم هم الذين يقفون وراء كل المظاهر الخارقة التي تخللت تطور الحدث من البداية إلى النهاية، خصوصا ما تعلق منها بتسليم الأدوات السحرية. أي أن رغبات ودوافع هذه الكائنات غير المرئية، تتحقق بأيد بشرية تحت وطأة الإغواء أو التهديد أو هما معا. ولا غرو، فإن جنس العجيب يرتبط «عموما بجنس حكاية الجن؛ وفي الحقيقة، لا تعدو حكاية الجن أن تكون واحدة من منوعات العجيب والوقائع فوق ـ الطبيعة لا تحدث فيها أي مفاجأة» (7). إن اشتغال العجيب في فضاء العالم التخييلي لهذه الرواية، ناتج عن مسرحة حركة هذه الأرواح بين البشر في واقع محدد، كما لو كانوا بشرا من أهالي الحي. ومهما تعددت المبررات السلبية، فإنه يصعب في هذه الحالة نزع زخم الوجود الثخين للجن عن عالم الرواية، وإلا فقدت سحرها التخييلي المدهش. وهكذا، بعد الافتتاح المكثف بحكاية شهريار وشهرزاد، والتقديم السريع لشخصية أستاذ شهرزاد وكذا لمعظم شخوص الرواية الشيخ عبد الله البلخي، والرسم المستعجل لفضاء مقهى الأمراء، تدخل بنا الرواية مباشرة إلى عالم من العجائب مذهل، يتسبب فيه انحشار عنصر الجن في حياة الأبطال ومصائرهم.

فقد حرّض الجني قمقام صنعان الجمالي على قتل علي السلولي حاكم الحي، الذي يستعبده بسحر أسود، ليستعين به في قضاء مآرب لا يرضى عنها الجني الخيّر. لذلك وقع اختياره على صنعان الجمالي ليخلصه من سحره بقتل السلولي. لكن صنعان الجمالي الرجل الطيب، سرعان ما ينزلق إلى عالم الجريمة. وهنا يكون العجيب الذي دخل صنعان الجمالي مملكته تحت وطأة الحلم والمنزول، طريقا شائكا لخلق بيئة إنسانية في الحي لا يستعبد فيها الضعفاء من طرف الأقوياء، بعد قتل الحاكم الفاسد علي السلولي. بيد أن صنعان الجمالي الذي انجرف نحو غواية الجريمة ما عاد عنصرا طيبا متعايشا مع سكان الحي كذي قبل، لهذا وجبت معاقبته بالمحاكمة والإعدام.

ثم نلتقي في الرواية مع هذا الخارق العجيب للمرة الثانية، بتدخل الجن في حياة أحد أبطال الرواية، مباشرة بعد الخاتمة الدرامية لصنعان الجمالي، وذلك مع بطل فاسد هذه المرة من داخل السلطة المستبدة (حقير يقتات على الحقارة) كما وصفه الراوي، هو السفاح جمصة البلطي كبير الشرطة، الذي حرر مصادفة الجني المؤمن سنجام من قمقمه، الذي سجنه فيه الملك سليمان منذ ألف عام. وبإيحاء هذا الجني، وبعودة جمصة إلى معدنه الإنساني الخيّر متأخرا، ولعله عمل الخير الوحيد في حياته كما جاء على لسان عجر الحلاق، أو كما قال لنفسه «إنه يمارس الآن عبادة صافية يغسل بطهرها قذر أعوام النفاق الطويلة»(8)، أقدم على قتل حاكم الحي الفاسد خليل الهمذاني، اعتقادا منه بأنه يقوم بواجب تخليص الحي من تسلطه وفساده وظلمه، وبالتالي تحقيق إرادة الله العادلة في سلطنة ترفع شعار الله وتغوص في الدنس. فيكون جزاؤه مثل جزاء صنعان الجمالي، المحاكمة والإعدام، ربما لمسلكه الشرير خلال حياته العملية في السلطة، الذي ترتب عنه كثير من الأذى والوحشية تجاه الضحايا والأبرياء. وإمعانا في العجب تتم مضاعفة شخصية جمصة البلطي بتدخل الجني سنجام في اللحظة الأخيرة ليخلصه من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموت، بعد أن أخضعه لمبدإ التحول باعتباره مظهرا بارزا من مظاهر العجيب، ويصنع صورة شبيهة له هي التي تعدم، بينما يعيش جمصة بين الناس مفصولا عن رأسه وأسرته، بوجه مختلف في صورة حبشي مفلفل الشعر، خفيف اللحية، ممشوق القامة، ينظر مع الناظرين إلى رأسه المعلقة على باب بيته. وعاش زمنا باسم مستعار هو عبد الله الحمال. وعندما اكتشف أمره، عادت شخصيته للتحول من جديد إلى صورة أخرى مغايرة، ذات وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق يسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم، مع حمل اسم عبد الله البري ونعت المجنون. وفي كلا الصورتين عاش عدوا للشر، ديدنه أن يفتك بعتاته.

ولو أننا رمنا فهم كل تجليات هذا السحر بعد الاستمتاع بروعته، لسلمنا بأنه من المؤكد أن ثمة تأويلا ما لحالة تداخل المادي والروحي في حركة الحدث برواية (ليالي ألف ليلة)، غير أن هذه الرواية لا تتردد بطريقتها الخاصة، عن كشف علل ما وقع من اختلاط بالجن. فها هنا أيضا يقترن الأمر بالنوم الثقيل غالبا، وولوج عالم الأحلام والهلوسة أحيانا؛ «وغلبه النوم مرة في حجرة عمله فاستسلم له كأسد جريح.. لم يفز بالراحة المنشودة ولكنه طرح تحت ثقل وجود غليظ احتل جوارحه.. همس في حيرة:

ـ سنجام !

فجاء الصوت مقتحما وجدانه:

ـ أجل يا كبير الشرطة ! »(9).

ويبقى السؤال الذي لا يملك المتلقي إلا طرحه في نهاية كل مغامرة من هذا القبيل، دون جواب هنا أيضا، فهل ساعدت هيمنة العجيب الضاغط في هذا الفصل، على تخليص الواقع الموبوء من سلبياته، بعد القضاء على بعض رموز السلطة الفاسدة فيه؟.

ويتكرر تأثير فعل الجن في حياة البشر، من خلال العبث الآثم الذي مارسه الجنيان الشريران سخربوط وزرمباحة في حق نور الدين ودنيازاد، حيث أوقعا شدة العشق في قلبيهما، ثم زوجاهما خلال الحلم، من غير أن يلتقي أحدهما بالآخر في الواقع الحياتي، مما أدخل العشيقين الغريبين عن بعضهما البعض في ورطة حقيقية، لم يخرجا منها إلا بعد معاناة شاقة.

ولا يقتنع الجن في الرواية بممارسة التأثير على البشر، بحيث يدفعون معظم شخوص الرواية إلى التحرك وفق رغباتهم، بل إن الجنيين الشريرين زرمباحة وسرخبوط يخرجان من ظلهما نحو اقتحام الواقع، متحولين من صورة الجن إلى صورة الإنس، حيث تتجسد هي في هيئة امرأة غريبة من بلد مجهول، مصحوبة بعبد واحد ليس هو في الحقيقة سوى سرخبوط. فبدت بارعة الجمال، نظرة منها تملأ الجوف بعشرة دنان من خمر الجنون، تتسمى أنيس الجليس، وتسكن (الدار الحمراء)، وهي دار كبيرة بسوق السلاح، يوحي اسمها وموقعها بدلالة خاصة، هجرت زمنا لهلاك أصحابها في وباء، وتركت عارية وماتت حديقتها، وأصبح يترامى في عمق الليل غناء عذب ونغم ساحر من وراء أسوارها. فهيج جمال أنيس الجليس والجو الخاص في دارها مكامن الأشواق في النفوس، وتكالب الأعيان والموسرون على دارها من أجل اقتحام المجهول.. فكانت الدعارة والجنون والدم والإفلاس.

وخلال عبثها بالأعيان من أصحاب السلطة والجاه، بما فيهم شهريار ووزيره دندان، وسخريتها منهم بعد أن عرتهم أجسادا وكرامة، ثم أقفلت عليهم الأصونة داخل قصرها لتفضحهم أمام الناس، ظهر المجنون المستعصي على الإغواء متحديا لها ومتمتما بتلاوة خفية، فتلاشت في المجهول، وتلاشت معها صورة القصر الباذخة المغرية، ثم أطلق سراح الأعيان بفتح أقفال الأصونة، إشفاقا أن لا تجد الرعية في الصباح سلطانا ولا وزيرا ولا حاكما ولا كاتم سر ولا رجل أمن فيستولي عليها أقوى الأشرار. وهو وضع يجلي بوضوح مدى الدرك الذي بلغه الفساد في هذه السلطنة.

إن الانطباع الذي يخرج به المتلقي من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، بالنسبة لتجلي العجيب الجني، يتبلور بعد ربط الخيوط الناظمة لممارسات الجن في فضائها، قياسا إلى شرور الإنسان في مجتمع موبوء؛ أقول إن هذا الانطباع يتبلور في الاقتناع بكون تداخل الجني والإنسي في واقع الحي، ليس في حقيقته سوى تجسيد لمعادل موضوعي تخييلي لهذا الواقع الفاسد .

أما العجيب المغامراتي في الرواية، فيشتد مع ظهور السندباد بعد عودته من رحلاته الطويلة، حيث أطل عنصر العجيب بكثافة أكثر، متماهيا مع صاحبه، ابتداء من غرابة هندامه «رجل غريب ـ نحيل القامة مع ميل للطول أسود اللحية رشيقها، يستقر في عباءة بغدادية وعمامة دمشقية ومركوب مغربي، وبيده مسبحة فارسية حباتها من اللؤلؤ النفيس»(10). وقد أثار مظهره هذا عجب رواد المقهى فـ «انعقدت الألسنة وانجذبت حوله الأبصار . .»(11).

وهنا يشترك الواقع والخيال في إثارة العجب، حيث يخبر الأصدقاء القدامى السندباد بما وقع من أعاجيب في حياتهم قبل مجيئه «وفد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم»(12)، فيعلق هو متعجبا: «حسبت الأعاجيب قاصرة على رحلاتي، الآن يحق لي العجب . .»(13).

ويتحايل الراوي لسرد رحلات السندباد السبعة وما لاقاه فيها من عجائب وغرائب، باعتماد أسلوب الرواية التراثي، حيث يأمر السلطان شهريار السندباد بأن يحكي عجائبه وما استحصله منها من دروس وعبر.

فحكى السندباد عن الجزيرة السوداء؛ وكيف غرقت السفينة، فتعلق بلوح قاده إلى جزيرة سوداء مع بعض الناجين من الغرق، لم تكن سوى حوت هائل سرعان ما أزعجته حركتهم، فغاص في الأعماق. وحكى عن طائر الرخ؛ فقد وجد نفسه وحيدا في جزيرة موحشة مهجورة، لم يتمكن من مغادرتها إلا عن طريق ربط نفسه بطائر الرخ. وعن ملك إحدى الجزر الذي سمن رفاقه، ثم شرع يأكلهم واحدا واحدا، باستثناء السندباد الهزيل الذي تمكن من الفرار من الجزيرة في الوقت المناسب. وحكى عن زواجه ورفاقه بفتيات جميلات من أهالي إحدى الجزر، التي قادتهم الأمواج إليها بعد غرق سفينتهم، لكنهم أدركوا فيما بعد أن الزوج لابد وأن يدفن حيا مع زوجته الميتة كما توجب أعراف الجزيرة، مما اضطره لكي يسرع بالفرار من الجزيرة. وحكى كيف تسلط عليه الشيخ الماكر اللعين بإحدى الجزر وأبى أن ينزل من على ظهره، فلم يجد بدا من التخلص منه بقتله عن طريق حيلة الخمر، ثم غادر الجزيرة الخالية. وحكى السندباد أخيرا للملك شهريار، حكاية زواجه بجزيرة النساء من امرأة خارقة الجمال، ركبت له أجنحة فر بها عندما علم أنها جزيرة شياطين.

وإذا كانت شخصية السندباد هنا مستوحاة بمواصفاتها وتفاصيل حياتها من الأثر المحتذى (ألف ليلة وليلة)، فإنه من الممكن ملاحظة كون مصدر إطار سرد عجائبه هنا، مستلهم من تقنية استدعاء الحكايات الخرافية في كليلة ودمنة، حيث يأمر دبشليم الملك بيدبا الفيلسوف أن يحكي له حكايات حول موضوعات معينة، فيستجيب، من ذلك: «قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف وهو رأس البراهمة: اضرب لي مثلا لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملهما على العدوان والبغضاء. قال بيدبا: إذا ابتلي المتحابان بأن يدخل بينهما الكذوب المحتال لم يلبثا أن يتقاطعا ويتدابرا: ومن أمثلة ذلك زعموا أنه كان بأرض دستاوند رجل شيخ . . . .»(14).

وهنا في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، تنقلب المهمة، فيعرض السندباد نفسه مواضيع / عبر مغامراته العجيبة وخبراته الحياتية في صدر حكاياته على الملك شهريار، على شكل دروس تعلمها من الحياة الشاقة، بلغت ستة دروس هي:

ـ «تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة وأنه لا يأس مع الحياة».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الإبقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة».

- «تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته».

- «أيضا تعلمت يا مولاي أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لا يكتفي أن يمارسها ويستعلي بها».

إن الرواية تقوم بنوع من الايحاء بما يجب أن يكون بين ممثل السلطة ورجل الشعب. فصوت الشعب يتقدم هنا على مستوى الخبرة والقيم، مثلما تقدم على مستوى السياسة والحكم كما هو الشأن في حالة معروف الإسكافي الذي أصبح رجل سلطة عادلا. وهكذا كان السندباد يبدأ حكيه مثلا قائلا: «تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن . . . »(15) ثم يردف حكاية مغامرته العجيبة المجسدة للعبرة.

وفي ذات السياق المغامراتي العجيب، دفعت حكايات السندباد وعبره السلطان شهريار، مثلما ساهمت حكايات شهرزاد وغيرها ممن مروا بتجارب عجيبة قاسية بذل أكثرهم حياته نتيجة لها، إلى التوجه نحو الخلوة والتأمل، ليلج تجربة نفسية عجيبة طليقة في الزمان والمكان، بحثا صوفيا عن المخرج، نيابة عن الجميع «هجر العرش والجاه والمرأة والولد. . عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية. . اقتضت تربيته في وقت قصير. . لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنه الخوف وهيمنت رغبته في الخلاص. . غادر قصره بليل. عليه عباءة خفيفة وبيده عصا مستسلما للمقادير. . أمامه سبيل للسياحة كما فعل السندباد. وسبيل إلى دار البلخي. وثمة مهلة للتدبر. . »(16).

قادته رجلاه نحو صخرة غريبة، في صورة قبة غير مستوية، كل متعلقاتها تدعو إلى العجب. يصدر منها صوت قوي يخاطبه، في أسفلها يوجد مدخل مقوس. تراجع مرتعدا من الخوف، رأى نورا هادئا عذبا، وتنسم رائحة زكية مخدرة فارتاح، خصوصا عندما دعاه الصوت الخفي إلى دخول الباب الذي سبق أن دخله البكاؤون من علية القوم. جذبته فتنة المكان وما يثيره من العجب «منير بلا ضوء . . عذب المناخ بلا نافذة، متضوع بشذا طيب بلا حديقة . . أرضه بيضاء ناصعة قدت من معدن مجهول جدرانه زمردية، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان المتناغمة، في نهايته بوابة متلألئة، كأنما طعمت بالماس. . »(17). تقدم شهريار نحو الباب ظانا منه بأنه سيبلغه في دقيقة أو دقيقتين، لكنه مشى كثيرا دون أن يتغير الممر أو يتوقف عن الامتداد، بينما تتدفق الفتنة من كل الجوانب. فبدا وكأن الطريق بلا نهاية. وجد نفسه يقتحم المغامرة الجديدة، جعل يقترب من بركة صافية تقوم فيما وراءها مرآة مصقولة، وسمع صوتا يقول له افعل ما بدا لك، ولم يدرك أن الأمر يتعلق بماء الخلود «فخلع ملابسه وغاص في الماء. . دلكته نبضات الماء بأنامل ملائكية وتسللت إلى باطنه أيضا. . خرج من الماء فوقف أمام المرآة فرأى نفسه جديدا في إهاب فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضح فتوة وشبابا، وشعر أسود مفروق»(18). ظن شهريار أنه مكث هناك ساعة، بينما هو مكث دهرا كما بدا من سخرية الصبية (ما أضعفك في الحساب !). وكانت المدينة السحرية قد انتظرته طويلا عريسا لملكتها العظيمة.

وتتصاعد نغمة العجيب داخل هذه المدينة الغريبة، إذ يجد شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع البشر، شبيهة في جمالها وبهائها وأناقتها ونظافتها وروائحها ومناخها بالفردوس. ليس بها سوى النساء الشابات الخارقات الجمال. وفي قصر الملكة آمن بأن قصره لم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكن سوى كوخ قذر. وتزوجها، وتبين له أنه لاكتشاف خبايا الحديقة في حاجة إلى ألف عام، وألف سنة أخرى لمعرفة أبهاء القصر وأجنحته. لكنه كما في ألف ليلة وليلة، بل وفي كثير من نصوص القصص الشعبي العجيبة إطلاقا، نذكر منها حكاية (الرجل ذو اللحية الزرقاء)، حرم عليه أن يفتح بويبا من الذهب الخالص مغلقا بقفل من الذهب المحلى بالماس. وكان قد مر على زواجه بالملكة مائة عام حسبها هو مجرد أيام معدودة، حين استسلم لنداء خفي، وعمد إلى فتح الباب المحرم، فانفتح بسهولة وبنغم ساحر وشذا طيب، بيد أن ماردا لم ير أقبح منه فاجأه بالانقضاض عليه وحمله بين يديه كالعصفور، وأرجعه إلى الأرض لينظم إلى فرقة البكائين.

ولعل هذا العالم السحري المدهش يفتح وعي المتلقي على التأمل والرغبة في إدراك حقيقة هذه المغامرة التخييلية، التي اجترحها نجيب محفوظ في روايته هذه. ولن يعجز عن التوصل إلى كون كل هذه المغامرة هي بمثابة تأمل داخلي في تجربة حياة ممتدة وحافلة بالخبرات. إنها ليست في الحقيقة سوى نتاج أوهام الحواس، وتصعيد للإحساس بعبثية الحياة، بعد ترسبات كل التجارب الكبيرة والخطيرة، التي مر بها شهريار أو تعرف إليها هو وغيره من بعض عامة الناس وأعيان سلطنته، كما أنها تجسيد للتأمل في الكيفية الناجعة لعيش هذه الحياة، لو منح شهريار فرصة لذلك مجددا. لهذا لم تنته الرواية بخاتمة مغلقة قطعية، بل توقفت عند خاتمة مبهمة مفتوحة على كل التوقعات الموعودة.

ويمكن اعتبار ذلك، هو المفتاح السحري للوعي بوظيفة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ. فبعملية استجماع كل خيوط تجليات العجيب السالفة، المطروحة في الرواية بنوع من التكرار المؤكد لاستمرارية الفساد في الواقع، نلفيها تلتقي هنا عند رسالة جوهرية حمّلها المبدع روايته إلى المتلقي، تقول: إن الرواية تدخل دائرة العجيب من خلال ثنائية الخير/ الشر، استشرافا لمستقبل الإنسان. لاسيما وأن حقيقة مفهوم العجيب ذاته تحيل على المستقبل. فبهذا الفهم تطرح الرواية العجيب باعتباره سبيلا تطهيريا نحو أفق أحسن لمصير الإنسان في عالم اعتباري تسوده قيم الخير والعدل والحرية، مقابل عالم الرواية الراهن، الغارق في الاستبداد والفساد والفقر والظلم والنهب. ذلك أن العجيب الموظف في الرواية كان يؤدي إلى الانفراج حين استعمل في الخير، في حين عندما استعمل في الشر كانت النتيجة جميعها شرا. علما بأن مجموع شخوص الرواية الذين مروا بتجربة عجيبة شاقة وقاتلة، كانوا يندمون ويتوبون بعد فوات الأوان لأنهم يحاكمون ويعدمون، مما يحافظ على ديمومة الواقع الفاسد في فضاء الرواية. وفي هذا الصدد، لم تكن حكايات شهرزاد وعجائبها في البداية، سوى استباق لما تتحيز إليه الرواية، إذ كان الهدف من ذلك التعجيب ممرا خيرا وذكيا لإنقاذ صاحبته وإنقاذ العذارى من بنات جنسها من نطع وسيف السلطان شهريار الكاره للمرأة الفاسدة بسبب تجربته المريرة معها. فكانت إطلالات شهرزاد بذلك مجرد استباق لما سيجري من دماء في مختلف الشرايين داخل جسد الرواية. وهو ما تأكد من حكاية معروف الإسكافي الذي ظل الوحيد في الرواية الذي لم يستعمل الأداة السحرية في الشر، بل أفاد من سمعتها خدمة ونصرة للجماهير، دون أن يضطر إلى قتل غيره أو الإساءة إلى أحد، لذلك جوزي بتوليته حاكم الحي، فهو الأنموذج المقبول للتبشير بالعلائق الإنسانية المثالية. وتلك واحدة من أهم وجهات النظر المكونة لرؤية العالم التي تومئ إليها رواية (ليالي ألف ليلة)، لهرم الرواية العربية نجيب محفوظ.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة. [نسخة الكترونية].

2) Voir : Introduction à la littérature fantastique. Ed . Seuil. Cl. Point. N° 1970 .73. P. 47 – 46.

3) أنظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993، ص. 121.

4) ليالي ألف ليلة، ص. 225.

5) المصدر نفسه، ص. 232.

6) نفسه، ص. 234.

7) تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1993، ص. 77.

8) المصدر السابق، ص. 56.

9) نفسه، ص. 48.

10) و 11) نفسه، ص. 247.

12) و 13) نفسه، ص. 248.

14) انظر عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، تح. محمد حسن نائل المرصفي، ط.5، مطبعة مصطفى محمد بمصر، [د. ت.]، ص. 167.

15) ليالي ألف ليلة، ص. 250.

16) المصدر نفسه، ص. 263.

17) و 18) نفسه، ص. 264.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوهـــام الخـــلاص وتحريـــر الذّات
فـي «أبنــاء السّحـــاب» لـمحمد الجـابلي

منية قارة بيبان/ باحثة، تونس

■ **في حديثه عن ملامح الحداثة في الرواية العربية، يشير إدوارد الخراط إلى «غلبة تيمات الملاحقة والمطاردة والكابوس والقهر الاجتماعي والنفي عن الوطن بل عن الذات وإلغاء الهوية أو تعميتها أو تشويهها... ومع الملاحقة والنفي والإلغاء تبدو تيمة الحصار غالبة وشائعة في كثير من النصوص القصصية الحداثية..»(1). وهي تيمات تحضر بتفاوت في رواية أبناء «السحاب» لمحمد الجابلي(2) يتصدرها الشعور بالحصار** والقهر بأشكاله المتعددة، إذ تتحرك الشخصية المحورية في الرواية في فضاءات متعددة، تلتقي بالناس وبالأصحاب لكنها تعود في كل مرة إلى نقطة البداية، إلى وحدتها وخيبتها، إلى حيرتها وعجزها، يحاصرها العجز ويؤرقها السؤال الذي قد يكون مدخلا لكل الأسئلة : معرفة من أين بدأ الخلل ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في بناء الرواية :

تتوزع رواية محمد الجابلي «أبناء السحاب» على ستة فصول وستة أصداء، يتناوب على السرد في الفصول سارد عليم يروي حكاية الهادي، وسارد شخصية يهيمن على الأصداء. وقد صيغت جل الأصداء حوارا باطنيا جاء على لسان الهادي مسائلا ذاته مستبطنا أغوارها، ماعدا الصدى الأول الذي اقتطع من ذاكرة التاريخ، نصا وثيقة من مقدمة ابن خلدون، فتقاطع مع الفصل الأول تأويلا وتفسيرا.

يستعيد الهادي عبر الفصول والأصداء مسار حياته، اللقاء بقمر ثم الزواج وتشجيعه لها على الانخراط في المنتديات والجمعيات صقلا للذات، ثم تغير قمر وخفوت حماس الهادي مقابل جموح تطلعها وبدء التصدع في علاقتهما ثم الانفصال والعجز عن مواجهة مشاكل الأبناء. . . لكن الأحداث لا تسترجع منتظمة في خط الزمن التصاعدي، بل نتفا متفرقة كما تستدعيها الذاكرة أو كما شاء لها السارد والمؤلف أن تستحضر وفق استراتيجيات

الخطاب الروائي. تقوم الوقائع في الرواية على مراوحة بين خطين أو اتجاهين يحيل أولهما - في الفصول - على راهن السرد والشخصية متجهة إلى مستقبل غامض مجهول، ويتجه ثانيهما - في الأصداء - نحو ماضي الشخصية فيستمد من التاريخ البعيد، من مقدمة ابن خلدون، أو القريب نسبيا (طفولة الهادي)، بعض الأصوات المبددة للحيرة المرمّمة لخراب الذات.

لا بطولة متوهّمة، بل قلق وخيبة وعجز، يلخصها الهادي وهو يخاطب نفسه : «أنت صوت باهت فوق الخرابات، تسير كالواقف وتقف كالسائر، يسارك يمين ويمينك يسار، وجمعك منذور إلى دمار (ص37)». ويستدعي لوصفها قولا لبطل الغثيان : « ها إن حياتي تأخذ اليوم مجراها. .أراها ورائي برمتها. .لا شيء يقال عنها. .إنه شوط خاسر. .هذا كل ما في الأمر». وتحليل الخسارة يقتضي نبش الذاكرة وإعادة بناء الوقائع والعودة إلى أغوار الذات استبطانا وتساؤلا علها تجد فيها بعض ما يفسر الهزيمة.

في أشكال الحصار :

حصار السلطة / قضبان الفرح الدائم :

تتعين صورة السلطة في وجهها المقنّع الزائف انطلاقا من الصفحة الأولى من رواية أبناء السحاب وعبر رموز مختلفة، أولها عمارة أنيقة تستقطب كل من يعتقد أن «السعادة والكسب إنما يحصل غالبا لأهل الخضوع والتملق» (ص 18). العمارة ليست سوى مقرّ لحزب يدّعي المعارضة، ويقبل على الانخراط فيه كل من يرغب في بلوغ أعلى الدرجات دون جهد يبذل. هو مقر الحزب الذي انخرطت فيه قمر زوجة الهادي سابقا، وهي في مصعده تستعد لبلوغ أعلى المراتب فتترشح لعضوية مجلس النواب رغم إدراكها أن الترشح يستوجب تزكية خاصة من ذوي النفوذ. . . بل ويقتضي أن تلعب دور حواء وأن تمارس لعبة التملق. . . فالفرح لا يولد إلا بين هذه القضبان. . .

وينكشف الوجه الثاني للسلطة في فضاء مغاير يرتاده الهادي، الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو فضاء يمكن اعتباره المقابل الموضوعي لمقر الحزب. هو مقر منظمة عالمية (منظمة ألتايير) يشرف عليه بعض أهل البلد وترفع شعار الحرية والمقاومة، إذ تنعقد فيها جلسة تحت عنوان التضامن مع غزة. يدّعي منظموها أنها محاولة لرفع "الحصار «عن غزة. ينهض الفضاء، عبر الاسم والشعارات، رمزا لمناهضة القمع ظاهرا. .لكن تتبدى فيه صورة السلطة عارية من الزيف ممارسة وواقعا في وجهها القبيح المتهاوي ترسمها كلمات نارية لشاب من الحاضرين حين يتمرد على الصمت ويكسر القضبان المفروضة على النقاش فيصرخ :« كلنا محاصرون، كلنا محاصرون، والمحاصر لا يفك الحصار عن محاصر» (ص 26).صوت الشاب بدا صرخة احتجاج قوية على الوضع السياسي الراهن، وقد تجاوز وصف الواقع الذي يعيشه إلى تحليل أسباب تداعيه ومنها «تعطل التنمية وتسلط الحكم الفردي وتبديد الطاقات الوطنية وتدمير العولمة للخصوصيات الثقافية. . . »(ص26).كشفت الصرخة البون البائن بين دعوات المؤسسة إلى تحرير الآخر وتجاهلها الحصار الداخلي الذي يسلط عليها فتقف إزاءه عاجزة. وبدت الكتابة غير قادرة على التفاعل مع هذا الصوت الصادق إذ حاصرته بحكم سلبي سريع. فالراوي أو الهادي لم ير فيه سوى «تفريغ سلبي ومحدود لشحنات كان يمكن أن تكون أكثر إيجابية» (ص29). رغم أن تفاعل الحاضرين مع الشاب وصرخته كان إيجابيا عبر التصفيق.

لقد فضحت الممارسة المدنيّة في منظمة ألتيير بعض وجوه القمع الذكية التي تنتهجها السلطة. إذ وفرت الفضاء الذي يسمح بتفريغ شحنة الغضب والرفض «الجيل ألف الحدود والحصار فنسي الطيران وتيبس منه الجناحان فبات يشقى بالبحث عن مخبإ في هشيم الأوراق يقيه الكواسر» (ص27).لكنها استدعت في نفس الوقت آليات الإلغاء لكسر الأجنحة وحصّنت الجدران. الكلمة الحرّة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصادقة والجريئة لم تحرر الطائر ولم تكن كافية لشحن الإرادة المهزومة. فقضبان الفرح، قضبان السلطة أقوى، وقمعها شرخ الذات وقتل فيها الحلم.

وتلتقط عدسة السارد في الشارع صورا أخرى من مشاهد الحصار، من القمع البوليسي والسياسي تمارسه شرطة البلدية وهي تطارد الباعة أو تنشر تهديدات بالسجن. تستقر في ذاكرة الهادي رمزا لتضخم سلطة الشرطي ولتفتت بقية السلطات. بل إن السلطة قد تجاوزت حدود السياسي لتنغرس في فضاء الذات وتؤسس للممارسة اليومية مع الذات والآخر، عنفا يختزل كل الانفعالات وأسلوبا لتذليل العقبات.

شعار الفرح الدائم شعار سلطوي، رفعه في الشارع صانعو حملات انتخابية تروّج للزيف والكذب في أعراس انتخابية صاخبة تستبيح لنفسها في غمرة الفرح تلويث المكان، وتتناسى إزالة الأوتاد والمنصات واللوحات المغروسة في كل مكان (ص46). الفرح الدائم ليس سوى صورة خادعة ولوحة زائفة لسلطة تخرس كل صوت يرتفع ليفضحها أو حتى ليطرح السؤال، وترصد كل همسة تصدر عن مثقفي المقاهي المنشغلين بالدنيا (ص117). فحديث السياسة ضوء أحمر لا يمكن تجاوزه وأذن الشرطي جاهزة في كل الأحوال لالتقاطه وتحليله وتتبعه ومنعه.

حصار المكان / السجن الكبير :

يعتبر المكان في الرواية عاملا مهما في تشكيل وعي الشخصية ومحددا لهويتها ومجال حريتها. «فالعلاقة بين طبيعة المكان وحقيقة الأنا التي تشغله جدلية تدعمها مقولة الفيلسوف الإسباني أورتيقا إي قاسي : أخبرني عن المشهد الذي تعيش فيه أقل لك من أنت. ويؤكدها الشاعر الايرلندي شيموس هيني عندما يكتب : لكي تعرف من أنت لابد أن تعرف المكان الذي أتيت منه، ولكي تعرف أين تتجه لابد أن تعرف أين كنت» (3).

تتعدد الأمكنة في رواية الجابلي وتتنوع، تشترك جميعها في تحديد هوية شخصية الهادي وملامحها. تنسحب سمات المكان على الشخصية التي تتحرك فيها فتنسج معها شبكة من العلاقات وتتولد عبرها الدلالات.

تتعيّن المدينة في رواية أبناء السحاب فضاء للزيف والغربة والانغلاق. قد تضيق بسكانها وبالخلائق فيها فيهجرونها... وقد تتحول سجنا كبيرا تزيده الوجوه المستنفرة والتدافع والكلمات النابية ضيقا(4). فالمدينة في أبناء السحاب هي فضاء الجموع العابرة العابسة المتدافعة تطحن من يسير ضد التيار. ترسم ملامحها الشخصية المحورية (الهادي) فتعكس منظورها ومواقفها ورؤيتها للآخر، للعالم وللذات. الناس يخرجون من المدينة هاربين ويدخلها الهادي سائرا ضد التيار دون هدف. لكنه مع ذلك يسعى إلى فهم علاقته بالمكان وتحليلها عبر بعض الأيقونات متخذا من الآخر مثالا.

والهجرة من المدينة، من هذه الأرض التي تضيق بأهلها ويضيقون بها حسب الراوي، قد امتدت عبر التاريخ إلى علماء البلد ماضيا (ابن خلدون، الخضر حسين، أبي الحسن الشاذلي) وهي تتواصل مع شبابها العابر للحدود خلسة راهنا، والحركة

تتعدد الأمكنة في رواية الجابلي وتتنوع، تشترك جميعها في تحديد هوية الشخصية المحورية وملامحها. تنسحب سمات المكان على الشخصية التي تتحرك فيها فتنسج معها شبكة من العلاقات وتتولد عبرها الدلالات.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

التي توجّه سكان المدينة تبدو عنيفة قاهرة إذ تحتم عليهم الخروج منها بدل التشبث بها والإقامة في رحابها.

قمع المدينة تعكسه مرايا عديدة تجلو الزيف فيها والعجز والخيبة. فهي من منظور الهادي على وجه الخصوص فضاء للغربة والانغلاق، وكاشف لبعض وجوه الحداثة الموهومة والواهمة، » فالساعة والنافورة العجيبة التي شنفت الآذان بأخبارها منذ عقود وتغنى بها المادحون وقيل إنها تغني بلغات العالم وأن مهندسيها جلبوا من كل الأصقاع. .وقيل إن كمبيوترا عظيما يشرف على تنسيق إيقاعها... تتبدى ساعة معطوبة، بل هي مجرد قضيب معدني متطاول باهت اللون تعلوها ساعة معطلة تغري بانتحار مشهدي وعشقي على ضفاف شارع الحبيب (ص52).

المكان شاهقا ممتدا نحو السماء يغري بالموت، وفضاء المدينة ليس سوى فضاء الانبتات لعولمة تستبدل فيها المنتجات والرموز الغربية بالمنتجات المحلية والخصوصية الثقافية الوطنية، تفضح عجزا عن استنبات الحداثة في تربة غير مهيأة لها.

السجن الكبير/ المدينة تبنيه فضاءات مغلقة تتفاعل معها الشخصيات إقبالا ثم فرارا. ليغدو المكان قيدا وشعارا تصوغه اللغة والسلطة. يبدأ حلما وينتهي كابوسا... دار الكاتب، دار الصحفي، دار المحامي، دار المسرحي... تنشأ هذه الديار حلما باحتضان المثقف وتوفير مجال تحرك وإبداع له... لكن الحلم سرعان ما يتبخر ويتبدد بعد لافتات الدعاية وخطب الافتتاح ومقالات قليلة تعرف بالإنجاز الثمين والمكتسب المكين... (ص 53).

فمشروع السلطة ليس سوى توظيف المكان للاحتواء والترويض والتدجين تستقطب به السلطة المثقف لتروّضه، لذا تصبح هذه الديار بوق دعاية لها وتمجيد قبل أن يهجرها أهلها فتتحوّل «مكانا لخلائق أخرى تشرب النبيذ على نخب الفارين من كتّاب وصحافيين ومسرحيين» (ص53).

قهر المكان يتبدى في ما تعيشه الشخصية لحظات التيه في شوارع المدينة وأزقتها وهي حالة تتواتر في رواية محمد الجابلي. فالهادي يكتسح المكان ظاهرا ويتيه في الشوارع والأزقة، تتكثف حركته، لكنها تكشف أن الشخصية تختنق في المكان وتضيق به، والحصار قائم سواء كانت الجدران ظاهرة أو خفية. ولعل النسيان أول السبل لفك الحصار. «فغالبا ما كان يتيه في الشوارع والأزقة وغالبا ما كان ينسى أماكن زارها مرات».

غير أن المشهد العدائي القامع والمحاصر يتجاوز فضاء المدينة والوطن الضيّق وحدوده. يتجاوزه إلى الآخر إلى العالم وإلى ثقافة عالمية تتطور بسرعة جنونية وتدفع باتجاه شكل جديد من أشكال السيطرة على الفضاء وعلى الإنسان، تصوغ شعارا براقا لاستعمار جديد وقمع جديد عنوانه العولمة.

حصار العولمة / الاستعمار الجديد :

يعرّف محمد سبيلا العولمة باعتبارها «شكلا جديدا من أشكال السيطرة أو الاستعمار الذي جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض واستلحاق الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب» (5). ويتبدى الوجه القبيح للعولمة طيّ رواية أبناء السحاب عند محاولة الهادي فهم واقع العولمة وتحليله، سواء في تأملاته الفردية أو في حواراته مع أصحابه. وتمثل هذه الرؤية قراءة للتحولات الطارئة على المجتمع الذي تتنزل فيه الشخصية وتفسيرا جزئيا لأشكال الحصار التي يواجهها الفرد وما آلت إليه العلاقات من تدهور وتفكك.. أجوبة أولية يقترحها الهادي بعد أن «أغرته الواجهات الاستهلاكية فاستهلكت منه المبادئ... والغالبية من الخلق يصارعون لقمة العيش ولكن البعض،وهي منهم (قمر)، يصارعون.... من أجل الارتقاء في الدرجات» (ص16).

إن العالم الجديد في نظره هو عودة للهمجية بقفازات أنيقة، وضريبة الحداثة هي زوال القيم والمبادئ «فالتجار سطوا على مخزون القيم وحوّلوها مجتمعة باسم العولمة إلى قيم النجاعة والنفع والجدوى بمنظور ربحي وقح» (ص24).

يبدو حصار العولمة محيلا على استعمار جديد يعد في ظاهره بتحرير الإنسان لكنه يدمر خصوصيات الثقافة المحلية ويوهم بالتحرر. لذا تعيد الكتابة طرح السؤال عن العلاقة الملتبسة بالآخر.

ورغم أن الرواية تنخرط، عبر تنوع وجهات نظر الشخصيات فيها، في ضرب من الجدل في قراءة الواقع وتحليل أسباب الهزيمة لتعزوها حينا إلى هيمنة الطابع الايديولوجي على مواقف المثقفين والنزوع إلى التنظير عوض الفعل (ص 122)واختيار الهروب والعزلة الهادئة بعد خوض تجارب فاشلة (ص125) فإن الرؤية المهيمنة في الرواية بقيت حريصة على تحميل العولمة كل المسؤولية عن تردي الواقع وهزيمة الشخصية وانكسارها. بل وصلت حد التشكيك في العقل والحداثة «دافعتَ عن العقل فذهب منك العقل، ورمت الحداثة فعدت حدثا، اختلت أقطابك حين فقدت المرجع، ارتجّ القشر وعدت إلى المغيّب العميق» (ص 160).

تجنح الرواية إلى الخطاب الايديولوجي تعميما وتنظيرا وتبريرا. فتوجّه المتلقي إلى قراءة واحدة يفرضها منظور السارد والمؤلف الضمني، قد تكون الوجه الذي ارتآه لتفسير العجز عن مواجهة بعض أشكال الحصار والقمع " فالذوات المطحونة بالاستهلاك اليومي أضحت عاجزة عن المقاومة وغلبة النزعة الفردية والأنانية شتتت المجموعات وجعلتهم يتناحرون عوض أن يخوضوا الحروب الحقيقية»(ص 125). وزوال القيم والمبادئ هي ضريبة الحداثة الكاذبة. لكنها رؤية تعجز عن تفسير ظواهر أخرى في المجتمع منها غياب المنطق في فضاءات الفكر والتعلم، وانحراف الشباب، واستقالة المثقف، وغياب الحرية، وهيمنة سلطة الشرطي، وألوان الحصار التي يعيشها الإنسان داخل المدينة.

قد تكون شخصية قمر في الرواية نموذجا جيدا لهذا الأثر السلبي للعولمة في بعدها الاستهلاكي القيمي، غير أن شخصية الهادي ورغم كونه صورة المثقف الواعي بمخاطرها، كانت نموذجا أيضا للتناقض. فهو شخصية تعيش المفارقة بين وعي عميق بفخاخ العولمة، وعجز عن الفعل الايجابي في الواقع، بله التصدي والمواجهة. ذلك أن يقظة الفكر واستنارة الوعي لم يكونا كافيين لتجاوز تعقيدات الذات وتناقضاتها.

لكن هل تجاوز خطاب السارد برؤيته الواحدة واليقينية للعالم الخطاب الطوباوي المتسلط الذي يرفضه الفكر المستنير ؟

رغم تنوع أشكال الحصار واشتداد سطوة القمع واختناق الذات وتخبطها فإن حركة الشخصية في الرواية لم تكن دائما تخبطا عبثيا، إنما كانت في كثير من الأحيان أقرب إلى حركة الرفض والتمرد ومحاولة لتحرير الذات وفك الحصار.

حصار الذات / سلطة الوعي :

يمارس الهادي عبر فصول الرواية لعبة تعرية الذات واستبطانها راسما واقعها محصيا خسائرها مستشرفا نهايتها. وتتضح بذلك بعض أوجه المعاناة بين قناع اللامبالاة الخارجية تجلوها مواقفه مع الآخرين وأسئلة الوعي الحارقة تتسلل إلى الداخل بحثا عن جواب مفقود.

فالوجه الخارجي لشخصية الهادي لا تحركه صرخات الاحتجاج في الندوات تطالب بحرية الكلمة وتندد بالحصار، ولا تربكه سلطة الشرطي تتضخم لتمارس قمعها في شوارع المدينة ومقاهيها... لكن الذات حين تنعزل تنبش أعماقها «باحثة عن صندوق أسود لطائرة منكوبة، تجمع البقايا وتفحص الشظايا بحثا عن سر السقوط» (ص 86).

إن طرح السؤال على الذات ليبدو السبيل الأول لفك الحصار. لكنه مع الهادي لم يولّد سوى مزيد من الحيرة والعجز. فالذات تعيش مفارقة بين رفضها لكل سلطة قامعة وممارستها غواية القمع وتعذيب الذات في ضرب من المازوشية، ولّدها الوعي الحاد بالهزيمة والضياع. « تحرس ذاتك بين القضبان... تحمل سجنا بين أضلعك... » (ص27).

تتوالى الأسئلة حارقة في الرواية، لكنها تلتقي في جواب واحد يعكس رؤية واحدة للعالم تحدّد أسباب الخلل. فغياب القيم وانهيار المبادئ والعجز عن التصدي لرياح العولمة حسب الهادي هي المبرر الأساسي للهزيمة « جيلنا يدفع ضرائب كثيرة وأولها ضريبة الحداثة الكاذبة.»... و«العقلانية والحداثة مفاهيم أصابها التفكك ولم تجد الأرضية الملائمة لهما » (ص137).

إن شخصية الهادي في رواية أبناء السحاب لتبدو أقرب إلى تلك الشخصيات الحاضرة في عدد من روايات التسعينات «صورة لشخصية قلقة وممزقة وربما عاجزة، تكتفي بالشهادة على صراع معقد وغامض يحملها ومن منظورها على طرح السؤال المعرفي من جديد على نفسها » (6). والهادي نموذج أيضا لشخصية المثقف يتفاعل مع واقعه ومشاغل عصره اجتماعيا وسياسيا تفاعلا قوامه التأمل تحليلا وتنظيرا، دون أن يتعدى ذلك إلى الفعل الحقيقي للتأثير في هذا الواقع قصد تغييره... لم يستطع هذا الوعي الحاد بالأزمة تحرير الذات، بل نسج حولها قيودا جديدة جعلتها تنخرط في منظومة القمع بدل مواجهتها.

أوهام الخلاص وتحرير الذات :

رغم تنوع أشكال الحصار واشتداد سطوة القمع واختناق الذات وتخبطها فإن حركة الشخصية في الرواية لم تكن دائما تخبطا عبثيا، إنما كانت في كثير من الأحيان أقرب إلى حركة الرفض والتمرد ومحاولة لتحرير الذات وفك الحصار. حراك الشخصية المحورية في أبناء السحاب هو نبض الرواية وهو الذي شكّل إيقاعها الداخلي، وترحال الهادي الدائم هو السبيل للتحرر والإفلات من سطوة المكان والسؤال.

يتحرك الهادي في المكان والزمان، ماضيا وحاضرا، حركة داخلية تستبطن الذات أحلامها وكوابيسها، تتفحص ماضيها وتاريخها تأملا واسترجاعا، وخارجية في شوارع المدينة بفضاءاتها المغلقة والمنفتحة تنشد نفسا من الحرية تداوي بها هشاشة الذات.

1 خطاب الفصول :

التحرر عبر المكان :

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لئن بدا عنصر الزمان مهيمنا في بناء الأصداء قوامه ماض تستمد منه الرواية بعض ما يفسر راهن الشخصية، أو تحتمي به هروبا من سقم حاضر، فإن المكان في الفصول بدا أقوى حضورا وأعمق أثرا، وإن عاضد المكان الزمان في بناء الدلالة. لقد مثلت حركة الهادي وتنقلاته في شوارع المدينة سمة بارزة للوقائع في الرواية، ظاهرها اكتساح للفضاء وحرية في الفعل، وباطنها محاولات يائسة لفك الأسر وكسر جدار العزلة، وعجز عن التفاعل مع المكان أو احتوائه. والرغبة في التحرر من أسر المكان جلتها الحركة الكثيفة وتعدد الفضاءات، كما جسدها النسيان وقد صار آلية من آليات التحرر يعللها السارد «بذاكرة صحراوية فيها نزوع إلى الامتداد يحتلها الزمان ويغيب منها المكان».

الفضاءات التي تحركت فيها الشخصية هي الشارع والمقهى والشقة التي يسكنها الهادي، ينضاف إليها

منزل قمر ومقر منظمة ألتايير. فضاءات احتضنت غربة الشخصية وهواجسها، خففت أحيانا من حدة توترها، ووفر بعضها سبل التحرر من القمع المسلط على الذات.

ففي المقهى يلتقي الهادي بأصدقائه فيتحول المقهى منتدى ثقافيا مداره حديث الشعر والكتاب، شواغل الأسرة والزوجة، وهواجس المثقف وتحليله لأوضاع المجتمع ولمشاكل الحداثة. وقد يرتد الحوار إلى سنوات الحلم والتمرد يسترجعها قبل أن يعلن خيبته في حاضره. يصبح المقهى فضاء قادرا على أن يحتوي الحلم ويعرّي الذات في لحظات صدق أثيرة. فيه تفلت الشخصية من دائرة الزيف وتستدعي مواقف الجرأة والتمرد والمقاومة، تتوق إلى الانفلات من قبو السجون وتستشرف الآتي والعاصفة القادمة (ص58). وقد تسترجع تجارب في العمل النقابي والسياسي بقيت، رغم الفشل الذي انتهت إليه، قادرة على توفير بعض ما يرمم جروح الراهن. لذا يعتبر المقهى في الرواية إطارا حاضنا «للحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة... ويؤرة للثرثرة السياسية واغتياب العالم كشكل من أشكال التعويض عن مأساة الذات الفردية الممزقة » (7). يبدو المقهى في الرواية فضاء الاستكانة والهروب، يحتضن الذكرى والحلم المستحيل دون تحويله إلى فعل يغير الحاضر. المقهى فضاء يؤكد استكانة المثقف عامة واستقالته بعد أن فقد كل أمل في مواجهة حصار حاضره وقيوده.

وليست الشقة التي يلجأ إليها الهادي سوى فضاء آخر للتخفيف من حدة الحصار رغم ضيقها وانغلاقها. تخفت فيها حدة الغربة، فيتوفر للشخصية وهم التحرر ولو إلى حين، خاصة عندما تخلو له ويغيب منها ابنه أو ما يسميه «وجهه الآخر». في الشقة تمّحي المسافات واللحظات ويغدو الكون بلقعا، مساحة لامتناهية من جليد ملحيّ (ص68). في الغرفة تتحرر الذاكرة لترتد إلى زمن قصيّ وتتعاود أصداء الشعر مرآة للذات المطحونة وفضاء لمعارك وهمية، تخلصها تراتيل الحنين والأنين من بعض آلامها عبر الخطاب الشعري :

«إذ يهبط الليل / أخلع ريشي / وآوي إلى سكن من شفيف الظلام / حيث لاشيء يحجب عني / بدائية تتعرى / أخوض الحروب التي لم أخض / وخارج الخسارة والربح / يسقط مني قتلى كثيرون» (ص89).

التحرّر بالعزلة ورفض الآخر :

العزلة والهروب والانكفاء على الذات محاسبة لها أو تأملا في أغوارها، تلك هي الخيارات التي بقيت للهادي لمواجهة ضروب القمع والحصار الداخلي والخارجي. قد يتقنع حينا بلامبالاة خارجية وابتسامة جوفاء أو بسخرية مرة تخفي تهدّمه (ص 134). حتى الصفو الذي يتحقق أحيانا بأصدقاء الماضي ليس سوى صفو خلّب يختفي باختفاء اللقاءات العابرة (ص84).

لذا كان من الضروري الاستقالة من هموم الأبناء والأسرة، وتفادي اللقاء بالابن قد يصل حد الارتياح لغيابه عن الشقة. اعترف الهادي بعجزه عن إنقاذ أبنائه وأسرته بل وبعجزه عن إنقاذ نفسه (ص122.) فركن كغيره إلى العزلة، بل انعكف على ماضيه إمعانا في الهروب. قبل أن يتحول الهروب إلى الماضي رفضا للحاضر، ورفضا للآخر يصل حد الرغبة في الهدم حلا، انفلاتا من الأسر والحصار.

يحتدّ الوعي فيكشف خلل الذات وعريها الفاضح وتحوّلها من أحلام البناء والتحرر إلى نزوع نحو الهدم والرفض مطلقا ليضحى الهدم أداة للتحرر والخلاص «بات يرى في ذاته وجها من وجوه سلفية أخرى، سلفية لا مرجع لها. ترفض الموجود ويشدها بعض الحنين إلى قيم عامة لكنها بلا بدائل، فيها نزوع أعمى إلى الهدم من خلال رفض عميق لا تصالح فيه مع الموجود، وتطلع مبهم وغائم إلى المفقود» (ص 138).

ورغم النقد الذاتي الذي تباشره الشخصية أحيانا، وممارستها التشريح لمسار المثقف التقدمي الذي كان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يراودها وتحلم به، فإنه لم يتجاوز مرحلة الشعور بالغربة والاستلاب، شعورا بالحنين إلى زمن ما وبحثا عن هوية تقف وراءه، دون محاولة بناء هوية جديدة أو إنتاج واقع مغاير. صورة لمثقف " يحلم بفردوس مفقود أو ينتظر الخلاص في يوم موعود. . . ويتعلق بنماذج أو صور وشخوص وأسماء يستلهمها من أزمنة مضت» (8).

التحرّر بممارسة العنف :

لقد تجاوزت الهزيمة الحياة الفردية العائلية الضيقة والأولاد لتغدو عجزا عن تحقيق الحلم وتغيير الواقع، والتصدي للقيم المنهارة. فكان العنف مع الزوجة ومع البنت في الفصل السادس بديلا للحوار والتواصل، ومحرّرا للذات من آلامها وشعورها بالغبن والقمع. يتبدى العنف في الرواية ممارسة مادية للهادي في حادثتين صفعا للزوجة «صفعة اختزلت كل الحب والحقد» (ص98)، ولكما وصفعا لابنته دجلة رغم الدماء التي تنزف منها (ص154) وأخيرا اندفاعا لضرب الجار عبد الواحد لشكه أنه سبب انحراف ابنته. .وكان أن تصادى عنف الأب مع عنف الابن ومواقفه. يقول الهادي «فعلا هو وجهي الآخر، كان يجب أن يصفعها وأن يجرها ويركلها رغما عن مجلة الأحوال الشخصية» (ص109). فالتصدي لانهيار القيم حسب الهادي يبيح العنف وتحدي القوانين والقيم الإنسانية إذ يحقق للذات شعورها بالتفوّق والتحرر من ضغط الهزيمة.

ويتعدى العنف دائرة الأسرة الضيقة ليمارسه الهادي مع أحد رموز منظومة القمع، الجار عبد الواحد صاحب النفوذ والصلات القوية. هل يكون رفض القمع فكرا وممارسته واقعا، مع الذات ومع الآخرين، سمة المثقف في مجتمع لم يعد قادرا على تحقيق توازنه؟ إن كان العنف ضربا من ضروب مقاومة الطغيان، فهل يمكن أن يكون سبيلا للتخلص من حصار الشعور بالفشل والخيبة ومحررا للذات ؟

لم يكن العنف المادي الشكل الوحيد الذي ارتأته الشخصية للخلاص من حصار فرض عليها ،إذ سانده عنف رمزي قوامه أحادية التفكير وادعاء حراسة الأفكار وممارسة للتفكير على نحو استبدادي. «أصبح ميالا إلى النقد الذي تسمّيه قمر هدما. بات يعتقد أن المجتمع المدني هو كذبة لم يتهيأ لها واقعنا، ويستشهد بما آلت إليه أحوال قطاعات عديدة لا يستفيد منها غير المتسلقين المنافقين. بات يرى في الأحزاب حوانيت برع أصحابها في تجارة الكلام وخنق الشعارات، وفي الجمعيات الكثيرة مدخلا للتمظهر الكاذب وسوقا من الانتهازيات المفتوحة». . .(ص 97).

ومع النزعة التهديمية في رؤية الواقع والتفاعل معه، يتبدى تأليه المقولات شكلا تسلطيا يدّعي به صاحبه امتلاك الحقيقة وممارسة حرية الرأي «إن المشكلة هي في القيم وليست في أشياء أخرى». . . . .«جيلنا يدفع ضرائب كثيرة وأولها ضريبة الحداثة الكاذبة. ضيعنا القيم في سبيل المبادئ ولا ربح فيه إلا للتجار والسماسرة والمشعوذين الجدد. . »(ص123).

ألا يكون المثقف بما تمثله مواقفه من عنف مادي وعنف رمزي يمارسه بأحادية التفكير وتأليه المقولات – وهي أفخاخ تلغم الحريات وتختزل الواقع المعقد بقدر ما تؤول إلى عسكرة المجتمعات والسلطات – ألا يكون هو نفسه جزءا من المشكلة وواحدا من صناع الأزمة ؟ (9).

2 – خطاب الأصداء / التهجين الروائي وأوهام الخلاص :

الخلاص عبر الذاكرة :

يهيمن في الأصداء الحوار الباطني وضمير المخاطَب ذاتا ثانية يحاورها السارد، يحفر في ثناياها يستعيد لحظات دالة من ماضيها، ويلملم جراحها ويكسر بعض جدران عزلتها. حين تنسد آفاق الحاضر وتغدو الحرية سرابا خلّبا لا يبقى للذات سوى أن تنكفئ على نفسها تنبش ماضيها علها تجد فيه ما يحررها من إسارها، وقد

ترتمي في أحضان الحلم تتجاوز به راهنها وتنسج خيوط الوهم سميكة أو واهية.

تتعين الذاكرة في أبناء السحاب مخلّصا للشخصية، فهي تستمد من ماضيها بعض ما تؤسس به حاضرها حتى يغدو قابلا للعيش. بالتذكر واستعادة الماضي في الأصداء يعيد الهادي خلق الحياة ويقاوم الاستسلام وتفتت الهوية، ومن أصوات ماضيه يستمد الجواب لمواجهة أسئلة الراهن. لذا تتعدد الأصوات القادمة من الماضي وتتنوع مرجعياته في ما وسمه صاحب الرواية بالأصداء وتحضر أيضا بعض هذه الأصوات طيّ الفصول وقد تساوت عددا مع الأصداء.

تحضر الوثيقة أو النص التاريخي مقتطعا من مقدمة ابن خلدون وصدى للفصل الأول من الرواية خطابا تحليليا ومرآة نقرأ من خلالها الراهن.

ففي الفصل الأول بدت قمر عبر الوقائع مثالا لانتهازية ووصولية متفشيتين في مجتمع الهادي في سعيها المهووس لارتقاء أعلى المناصب وتحقيق طموحها السياسي والتقرب من ذوي النفوذ بالترشح لمجلس النواب وانخراطها في الحزب، إلى طموحها المادي والاجتماعي وقد دفعها إلى تأسيس مدرسة خاصة وحضانة مضاعفة للربح والكسب.

لكن الصدى الأول الذي يلي هذا الفصل ينحرف بالسرد عن زمن الحكاية فيستعير المؤلف فيه صوت التاريخ وحكمته، نصّا من المقدمة الخلدونية مداره أن الخضوع والتملق من أسباب حصول الجاه المحصل للسعادة والكسب، وأن أكثر أهل الثروة والسعادة بهذا التملق وهو ما يقربهم للسلطان وللسلطة. والتملق والخضوع هي الآليات التي عمدت إليها قمر في الفصل السابق لتغيير واقعها ماديا وتحصيل السعادة رافضة قناعات الهادي.

يضطلع صوت التاريخ أو صداه بوظيفة تفسير حاضر الشخصية بل هو يضفي عليه مشروعية قد تخفف شيئا من طوق الحصار. فالترفع وعدم الخضوع لصاحب الجاه أو تملقه حسب هذا الصوت القادم من تخوم الماضي - وهو الخيار الذي ارتآه الهادي - هو من باب توهّم الكمال في النفس واعتقاد الفضل على الناس. وهي قيم قد ترضي غرور الهادي وتؤكد سلامة خياره وتبرر عدم انخراطه في تيار الكسب السريع على حساب القيم والمبادئ.

هل هو صوت ابن خلدون أم صوت الشخصية أم صوت المؤلف ؟ لقد جاء الصدى الأول مفارقا للفصل الأول خطابا، مفارقة المرجعي للتخييلي، لكنه تقاطع معه دلالة إذ فتح سبل التأويل وشرّع لقراءة مختلفة للواقع وللتاريخ قد تشي برؤية الشخصية وصانعها، فيكون الصدى بذلك بلسما للجرح ومحرّرا للذات.

يحضر الماضي في الرواية أيضا متشكلا في خطاب آخر وصوت مؤسس للهوية متجذر فيها، هو صوت الذاكرة الجماعية وما أفرزته من أمثال وأقوال مأثورة. يتجسد الماضي عبر استدعاء الذاكرة الشعبية والجماعية وقد صاغت قيمها حكمة وتشكلت بها بعض مقومات الهوية التي نواجه بها العالم.

تواترت الأمثال ووردت عناوين

لم يكن العنف المادي الشكل الوحيد الذي ارتأته الشخصية للخلاص من حصار فرض عليها، إذ سانده عنف رمزي قوامه أحادية التفكير وادعاء حراسة الأفكار وممارسة للتفكير على نحو استبدادي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للأصداء الثالث والرابع والخامس وتوالدت منها الحكايات: «كل فولة ليها كيال وكل مهرة ليها خيال» (ص69) النعجة اللي أطرف يأكلها الذيب (ص90) ارخي روحك تعوم» (ص 129). إذ ارتبط كل مثل بحكاية يستعيدها الهادي من ماضيه.

يسترجع الهادي في الصدى الثالث حدث اللقاء بالمرأة (هيفاء) يستعيد ذكرى جموح الشهوة والجسد في تصابيه. حيث تكاد تكون مغامرة الجسد سبيلا للتحرر من سلطة الزمان. بيد أن الخطاب يتوجه بعدها مباشرة إلى الذات حوارا معها، يحاكمها ويدفعها إلى الاعتراف بالفشل الذريع وتوهّم إمكانية البعث: «توهمت البعث وسخرت من الزمن وقفزت فوق ذاتك المرهقة» (ص69) وتحضر الذكرى مخلصة الذات من هزيمة الحاضر.

ويرتاد الصدى الثالث أغوار ماض سحيق قبله بعشريات كثيرة. يستدعي مشهد الجد يروّض المهرة، وينتصب الجدّ في الذاكرة مثالا للروح الفتية تتنطّع على الجسد المترنّح وتتوثّب فتخضع مهرة عجز عن ركوبها شباب القرية وفرسانها. لقد استطاعت قبضة الجدّ المرتعشة وجسده النحيف وقد اعتصرته سبع عشريّات بعضها عجاف، استطاعت تذليل جموح المهرة لأن الأرواح ظلت «يقظة تنتظر حافزا أو قادحا لتهبّ فتيّة يانعة»، فلكل مهرة فارسها (كل مهرة ليها خيّال).

يحضر المثل الشعبي عنوانا ورمزا يختزل الدلالة، ويبني الخطاب الاستعاري الحكمة ويولد المعنى. فبناء الذات وتحريرها من إسارها لن يتحقق إلا إذا استمدت قوّتها من توقها الصاخب إلى الحرية، ومن إيمان عميق بقدرتها على التحدي وإخضاع المستحيل. ذلك هو المعنى الذي ولدته الذكرى والمثل الشعبي خاصة، لكنه لم يتجاوز الذكرى أو الوهم لدى الشخصية. فالهادي يستحضر المثل دون أن يتمثله ممارسة وواقعا. لذا يبقى الحصار قائما ما دام الإيمان ضعيفا بالقدرة على التحدي والانتصار.

و يتردد صوت الماضي والذاكرة الجماعية أيضا في الصدى الرابع والصدى الخامس، خطابا سرديا يستدعي مشهدين من طفولة الشخصية أو من ماضي الهادي في أولهما يتلقى صفعة مدوية من والده لأن الصورة التي جمعته برفاق القسم ومعلميه لم تكشف إلا عن جزء من جسمه، والمال الذي اجتهد الهادي في جمعه للحصول على الصورة ذهب سدى. فالطفل لم يعمل بنصيحة الأب ولا بحكمة الأجداد (المثل الشعبي: النعجة التي تتطرف يأكلها الذئب) وقد كان عليه أن يحتل موقع الوسط ليتفادى الضربة. لم يعمل بالنصيحة صغيرا وضيعته كبيرا " كم من مرة قادك الحرص إلى الوقوف في الوسط لكنك تجد نفسك في الأقاصي خارج الصورة. كلما احتميت بالوسط تطرفت ليتوسط الآخرون " (ص 92).

يسند المثل الشعبي وحكمة الأجداد الخطاب السردي، يحلل أسباب الهزيمة ويقدم بعض الأجوبة لأسئلة الراهن. الهادي خارج الصورة، خارج المعركة، خارج الواقع، والآخرون يتوسطونها ويصنعون بذلك الواقع الجديد. والتطرف في الصورة أو في الواقع هو ضرب من الهروب والتخاذل عن تحمل المسؤولية والمواجهة.

حكمة الأجداد يرددها أيضا الصدى الخامس، تتمطط في خطاب سردي استرجاعي ينقل حادثة أخرى من طفولة الهادي تعقد بينها وبين راهنه الصلة. في طفولته كان يسبح في المستنقع وكاد يغرق ولم يستطع النجاة إلا بعد أن عمل بنصيحة الأخ وبالمثل الشعبي «ارخي روحك تعوم». وهي حكمة عمل بها صغيرا لكنه تناساها كهلا. فرغم تعلمه السباحة فهو لا يكف عن التخبط في أوضاعه وواقعه حتى يكاد يغرق. وفي كل حركة تجد نفسك مغمورا ويضيق منك النفس فتتخبط وتعبّ بعض الهواء ثم تغمر من جديد» (ص132).

تنتصر الرواية إذن لحكمة الأجداد، إذ تكاد تختزل الأصداء الحلول التي ترتئيها الشخصية لمواجهة حالة الحصار والقمع التي تعيشها، أو هكذا يتبدى للشخصية، فالحركة العشوائية العنيفة والتصلب حسب هذا المثل ليسا قادرين على إنقاذه من القوى المحيطة به. قد يكون التواصل

مع الماء (المحيط) ومع الواقع، والمرونة في المواقف أفضل كي لا يجرفنا التيار. هل هي دعوة للانخراط في الواقع بالاستسلام للقوى القامعة، أم هي مجرد استراتيجية ظرفية تجنبنا الصدام العنيف القاتل ؟ المثل والحكاية يبنيان معرفة أو حقيقة مفادها أن تحقيق الذات صورة وواقعا يقتضي تفاعلا حقيقيا وإيجابيا مع العالم حولنا لا تمردا عشوائيا، ولا تطرفا أو هروبا نحو الأقاصي. لذا يمكن اعتبار مضمون المثل الشعبي وجها من وجوه الخلاص في منظور السارد (وربما الرواية).

تعمد الذات عندما تضيق بأسرها وتنشد الفكاك من جدران سجنها إلى استرجاع أصداء ذاكرة قديمة عبر تداعي الأفكار. لكن الأصداء ليست سوى رجع بعيد لا يغير حركة الراهن ولا يوقفه. يحضر الماضي ملاذا وقتيا وبلسما يخفف حرقة الأسئلة والوجع إلى حين. تتعين الذاكرة في الرواية طاقة تجذر الإحساس بالانتماء والهوية ومرآة تكشف الزيف والخداع، تشخص آلام الذات وأوجاعها وتوفر لها بعض ما يعيد لملمة ما تشظّى دون أن تفلح في ترميمه.

لكن الصدى الأخير في أبناء السحاب، وقد وسم عنوانه الرواية، يختلف عن بقية الأصداء إذ يتجاوز أفق الماضي السحيق ليتنزل في أفق الحاضر ويحضن الآتي. وهو بعد أن يستدعي في بدايته أصوات الجد والجدة والمعلم والصبية ينتقل إلى راهن الوقائع والسرد. يستحضر الهادي صوت الأم بعد أن أصابه ارتجاج في المخ أفقده الذاكرة. والأم جزء من واقع الشخصية يرعاه في مرضه ويهدهده وهو بين نوم ويقظة. الأم تحاجي ابنها وهو يحاول فهم الأحجية ويعجز عن فك الطلاسم. والأحجية رغم أنها متخلقة في رحم الماضي وجزء من لغة التداول الشعبي، إلا أنها قادرة من منظور الرواية على استيعاب الحاضر ورسم سبل الآتي.

تقول الأحجية العامية التي تنغلق بها الرواية « على قبتنا الخضراء وسكانها عبيد تتقفل بالقدرة وتتحلّ بالحديد ». وختام الرواية : «خرافتنا هابا هابا. وتتعدى كالسحابة، وكل عام اتجينا صابة. »

يبني الخطاب الخرافي والأحجية في نهاية أبناء السحاب دلالة جديدة قد تحيل على الوطن (القبة الخضراء أو تونس الخضراء)وعلى وضع الإنسان فيه تستعبده آلة القمع (القفل) ولا يستطيع منها فكاكا إلا بالحديد. الأحجية ليست لغزا مستحيلا بل هي تبشير بالآتي وقد انغلقت / انفتحت بها الحكاية. قد تشفّ عن صوت يؤمن بقدرة الإنسان على تحطيم قيود أسره بعد ارتطام الوعي بالواقع وحدة الصدمة (حادثة سقوط الهادي). وحين يعجز الهادي عن فك الأحجية يأتي صوت الأم برمزيته العميقة (الأرض، الوطن) واعدا مبشرا بالخير، تبشر بالمطر أو بأبناء السحاب (عنوان الرواية) وقد ولدوا من أوجاع الحاضر وقسره. هل هو صوت السماء يعد بالمطر القادم يروي عطش الإنسان ويستجيب لصرخات من في الأرض؟ أم هو تفاؤل النهايات ومجرد وهم آخر من أوهام البناء وتحرير الذات ؟

تتردد في أصداء الرواية أصوات متعددة تستعيدها الشخصية، هي الباقية بعد افتقاد المرجع واختلال الاتجاهات، هي صوت التاريخ وصوت الأم وصوت الأب، صوت الذاكرة الجماعية تنسج خطابها

حاورت رواية «أبناء السحاب» الشعر كما حاورت التاريخ والمثل الشعبي والخطاب الخرافي والأحجية . وانتقلت أصداء الرواية من أفق الثقافة العالمة المؤسسة على الواقع إلى أفق الثقافة الشعبية القائمة على الخرافة والتخييل.

كلاما مأثورا وحكما وأحاجي، تصوغ رؤية الشخصية (والمؤلف الضمني) للعالم أو تقدم منطلقات لرؤية أوضح. ليكون الحوار مع التراث، مع النص التراثي، بعض مقومات البناء لهوية النص الروائي الجديد.

الشعر مخلّصا من الحصار:

لقد عمدت الكتابة الروائية في بحثها الدائب عن مسالك التجدد لاستيعاب أسئلة الراهن إلى تطويع أجناس تعبيرية عديدة وتوظيف مستويات لغوية مختلفة لا تكثيفا لوهم الواقعية بل سعيا إلى استكشاف قدرة هذه التلوينات على تجاوز أحادية الملفوظ الروائي ومحاورة خطابات أخرى خلقا لرؤية جديدة قد تغتني بها الدلالة.

وقد انفتحت رواية أبناء السحاب على الخطاب الشعري حديثه وقديمه وعلى الخطاب التاريخي وحاورتهما، كما استدعت المثل الشعبي والخرافة والأحجية. وسافرت بين مختلف مستويات اللغة لتشيد عالمها الخاص. وهي تضطلع في ذلك بالوظيفة الجمالية والمرجعية أولا. وهو ما يؤكده كريزنسكي إذ يعدّ «الالتفات إلى شذرات من اللغة الجماعية والاستشهادات الأدبية والفنية ذا وظيفة فنية أساسا. إنه يدعم الايهام المرجعي ويعيد تنشيط مبدعات الذاكرة الجماعية بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا...»(10)

لكن الشعر تسلل إلى الفصول والأصداء معا، وتخلل الوقائع أحيانا ليكون امتدادا لها (ص29، ص 58 ,ص 120.) وشكّل أحيانا أخرى لحظات انفلات من الحركة السردية وانحرافا عنها حين عجز السرد عن تبليغ صوت الأنا أو حين ضاقت الرواية بالسرد. (ص 35 ,ص39، ص92).

لقد اضطلع الشعر في أبناء السحاب بوظائف فنية جمالية وأخرى تصويرية منها التقاط ذبذبات الذات وتعرية عجزها وحيرتها وتمزقها. وكان التناص مزدوجا في نسيج الرواية بين شعر فتحي النصري ومحمود درويش في معارضة "للجدارية" وبالتحديد في اللازمة (سأكون يوما ما أريد):

« نحن لا نشبه ما كنا نريد

وإذا ما هجس الشوق لنا شيئا

ورمنا فسحة

خارج القبو

انتهينا إلى قبو جديد" (ص 58)

بدا الشعر متنفسا أساسيا في لحظات الاختناق التي عاشها السارد، وطوق نجاة من أسر الحاضر وسنن الكتابة. وكان في بعض الفصول مرآة الذات ورجع صداها في كوابيسها وضيقها واختناقها يرسم ما تعجز عنه لغة النثر، وغدا أحيانا أخرى ملاذا تقاوم به ابتذال الواقع ورداءته المدمرة للحواس، حيث يصبح استدعاء شعر نزار قباني أداة لنسيان صخب الأغاني في الشارع. لقد حاور الخطاب الشعري الرواية، فكان صدى لذاكرة حددت ملامحها سنن التراث وحنينا جارفا إلى زمن الأحلام والتمرد على الحدود. (شعر أبي نواس ص 120).

يتعين حضور الشعر في الرواية جزءا من واقع شخصية مثقفة، لم يدفع الحدث ولم يطوّره بقدر ما أسهم في كشف مغاليق الذات بعد أن حاورها كما حاور الخطاب السردي. وكانت الخطابات الشعرية المضمنة في تضاعيف السرد صوتا آخر من ذاكرة النص المتردد بين مرجعيات عديدة هي حينا ذاكرة الماضي البعيد (شعر المتنبي وأبي نواس أو النابغة الذبياني) وأخرى صوت الحاضر يتردد صداه في نصوص فتحي النصري وقد أحال عليها الكاتب في نهاية الرواية ونصوص أخرى قد تكون من إنشاء كاتب الرواية.

لكن الخطاب الشعري لم يرد تضمينا واقتباسا فقط، فقد تسلل إلى لغة النثر خاصة في ما وسم بالأصداء وبنى أحيانا شعرية الخطاب الروائي: " لست وحدك من ضيع الكنز... نهران غائران وقمر خاب، وأنت الهادي وسط الخراب...خيمتك تعصف بها رياح

العولمة، وتهترئ قوافلك وتتآكل أحمالك وتنفق جمالك لكنك لا تكف عن الحداء... وجهك واحد لا يتغير، يسارك يمين ويمينك يسار وجمعك منذور إلى دمار». (ص37).

على سبيل التركيب :

لقد حاورت رواية «أبناء السحاب» الشعر كما حاورت التاريخ والمثل الشعبي والخطاب الخرافي والأحجية. وانتقلت أصداء الرواية من أفق الثقافة العالمة المؤسسة على الواقع (خطاب التاريخ في مقدمة ابن خلدون) إلى أفق الثقافة الشعبية القائمة على الخرافة والتخييل (خطاب الأم). راودت في أصدائها الحلم والرؤيا(الصدى الأخير) بعد أن أقرت بهزيمة العقل وقد فقد توازنه ومرجعياته ووفرت بذلك مفاتيح للتأويل واستنباط الدلالة.

لقد بدت الكتابة في بحثها عن مرجعيات مختلفة وترنحها بين أصداء الماضي التاريخي والأقوال المأثورة والأحاجي متمسكة بتراثها وبذاكرتها الشعبية، باحثة عن هوية ضائعة وانتماء مفقود، فكانت مترنحة بين المرجعيات ومتسقة مع بحث الشخصية فيها عن مسالك الخلاص من الحصار واستعادة التوازن المفقود، بعد أن أقرت الشخصية المحورية "بنزوعها الأعمى إلى الهدم من خلال رفض عميق لا تصالح فيه مع الموجود وتطلع مبهم وغائم إلى المفقود» (ص138).

هل يكون التهجين الروائي شكلا من أشكال الحوار الذي تروم الكتابة خوضه مع التراث علها بذلك تجد لحيرتها مستقرا، أم هو مجرد نزوع إلى تجاوز المألوف والسائد في الكتابة الروائية ؟ هل يكون التراث بحكمته وقيمه طوق النجاة من حصار العولمة والحداثة المزعومة الكاذبة في منظور السارد (والمؤلف الضمني) وهي التي برّر بها كل أشكال القهر التي تعيشها الشخصيات ؟ أم أن التهجين الروائي مجرد صدى للذات المتمزقة بين مرجعياتها التائهة وصورة من صور خلاص وهمي ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والاحالات

1) ادوار الخراط : مواجهة المستحيل ،دار البستاني للنشر ،القاهرة ،ط 2005، ص 51
2) محمد الجابلي : أبناء السحاب، مطبعة فن الطباعة ,تونس ,ط1 ,سنة 2010
3) صبري حافظ : أعمال ندوة الرواية العربية في نهاية القرن ،رؤى ومسارات .2003 ص 30
4) محمد الجابلي : أبناء السحاب : ص 40
5) محمد سبيلا : السياسة بالسياسة، في التشريح السياسي ,الدار البيضاء 2000 ,ص 76
6) يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ,دار الآداب ,بيروت ,ط1 ,1998,ص 50
7) حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ,الدار البيضاء ،1990 ص91
8) علي حرب : العالم ومأزقه، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1 ,2002، ص 74.
9) علي حرب : م.س. ص 52.
10) عبد الحميد عقار : الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ,شركة النشر والتوزيع,الدار البيضاء، ط1 ,2000، ص 110

تداخل الأزمنة الشّعريّة

في مجموعة «ينام على الشجر الأخضر الطير» لمحمد علي شمس الدين

محمد الغزّي / شاعر وجامعي، تونس

■ قد لا يحتاج القارىء إلى جهد كبير ليدرك أنّ مجموعة الشاعر محمد علي شمس الدين «ينام على الشجر الأخضر الطير» الصّادرة حديثا عن مجلّة «دبي الثقافيّة» تنطوي على زمنين شعريّين مختلفين هما : زمن القصيدة الحديثة (قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة) وزمن القصيدة التقليدية (أو ذات الإهاب التقليدي) بقوانينها المقرّرة وقواعدها المقدّرة. واللافت للانتباه أنّ الشاعر لم يعمد إلى الفصل بين هذين الزمنين داخل المجموعة بل سعى، عن وعي عامد، إلى الجمع بينهما جمع تداخل وتشابك. ويتجلّى هذا الجمع أقوى ما يتجلّى في النصوص التي تداخل فيها الايقاعان : الايقاع التقليدي القائم على وحدة القافية والرويّ والبحر، والايقاع الحديث كما هو الحال في قصيدة «ولدنا وكان الدهر طفلا مدلّلا» أو قصيدة «دموع الحلاّج».. لكأنّ الشاعر يريد أن يقول إنّ هناك «شيئا ما» لم يمت في القصيدة «العموديّة»، شيئا مازال قادرا على الكلام، على عقد أواصر مع القارئ، على النهوض بأعباء التجربة. هذا الشيء هو الذي يسعى محمد علي شمس الدين إلى اختباره في هذه المجموعة، إلى مساءلته واستنطاقه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا التقسيم (تقسيم قصائد المجموعة إلى زمنين) ليس تقسيما زمنيّا فحسب، كما يبدو لأوّل وهلة، وإنّما هو تقسيم في أساليب الأداء وطرائق الكتابة وتصريف القول.

زمن القصيدة الحديثة :

فالمتأمل في قصائد التفعيلة التي انطوت عليها هذه المجموعة يلحظ أنها تميّزت ببعض الخصائص التي تجمعها على تباين مناخاتها وتجاربها. وأهمّ هذه الخصائص جنوحها إلى السرد توظّف طاقاته التخييليّة الكبيرة جامعة بذلك بين صيرورة النصّ وكينونة القصّ جمع توافق وتآلف.

ولعلّ أهمّ ما نريد أن نشير إليه أنّ تجربة الشاعر في هذا النمط من

الشعر الذي يسترفد السرد ليست تجربة منجزة يكتفي الشاعر بالإخبار عنها أو الإحالة عليها وإنّما هي تجربة في حال إنجاز، تنمو وتتطوّر داخل القصيدة.. فباستدعاء بعض مقوّمات السرد مثل الأحداث والشخصيّات يتحوّل هذا النمط من القصائد إلى حركة متطوّرة تمضي متساندة العناصر إلى نهاية معلومة. ويمكن أن نهيب بقصيدة «العرس» للتمثيل والتدليل.

ففي هذه القصيدة استحضر الشاعر كلّ عناصر القصّ من إطار مكانيّ :أسيوط، وإطار زمانيّ : الخامس والعشرون في الشهر الأوّل، وأحداث : ولادة الفتى، مصارعته للخنزير البرّي ،موت الفتى، انبثاق الزهر والنخيل من دمه، انبعاثه من جديد.

جليّ أنّ الشاعر قد أدار قصيدته على أسطورة أدونيس واقتفى أثرها في تصوير هذا الإله الجميل في أحواله الثلاثة: قبل الموت / مواجهة الموت/ بعد الموت(البعث) مصوّرا، على طريقة الشعراء التمّوزيين، حركة الطبيعة المتغذّية من ذاتها، المتجدّدة من خلال موتها.

من المؤكّد أنّ هذا التصوّر لفعل الكتابة يجعل القصيدة أفقا مفتوحا على شتّى الأجناس الأدبيّة والألوان الفنّية، فيها تتضامّ أمشاج من الفنون القصصيّة والمسرحيّة وربّما السياسيّة.

إنّ هاجس البناء والتركيب الذي يسم تجربة الشاعر محمد علي شمس الدين لا يعني أنّ قصيدة شاعر الجنوب قد قطعت كلّ الأواصر التي تشدّها إلى الواقع... فالمتمعّن في هذه القصيدة يلحظ أنّها تنطوي على جدلين اثنين : جدل داخليّ خاصّ بها وجدل خارجيّ مع الواقع الذي صدرت عنه .أمّا جدلها مع نفسها فيتمثّل في الحوار الذي تقيمه مع اللغة، تعيد تجديدها باستمرار...

وأمّا جدلها مع الواقع فيتمثّل في الحوار الذي تعقده مع الأحداث تتشرّب جوهرها العميق وتتخلّى عمّا عداه. فالشعر، لدى شمس الدّين، ليس تعبيرا عن حقائق الروح فحسب وإنّما هو تعبير أيضا عن حقائق التاريخ. في هذا السياق تعدّدت القصائد التي دارت حول الربيع العربيّ الذي جاء بعد الأوان «ربيع» الفقراء/ المنسيّين بقارعة الطرقات/الممهورين بأحذية الأمراء/ صعاليك وعمّالا وخلائق أخرى/...هذا الربيع ،هو في المقام الأوّل، نعي لأنماط مخصوصة من السلطة/ هرمت مثلما تهرم السلاحف في البحر/..نفقت وهي مقلوبة على ظهرها / وأعينها كالزجاج/.

الشعر، لدى شمس الدين ، ليس تعبيرا عن حقائق الروح فحسب وإنما هو تعبير أيضا عن حقائق التاريخ.

هذه الثورة لا يراها الشاعر «بيضاء أو حمراء أو ورديّة» وإنّما يراها «لون الألوان»...صوتا ارتفع «في هذا القفر الموحش ...من صحراء الموت».

ثمّ يعرّج على مصيرها فيؤكد أنّ حياة هذه الثورة تكمن في استمرارها فمتى سكنت ماتت: يا حريّة/ يا مهري الشارد /هبني أن أتبع في البرية/وقع خطاك/ وقع الحافر/ وهي تخط على الأرض العربية/ خارطة أخرى للأفلاك/ .

إنّ الشعر سليل الحياة..هذا ما تقوله قصائد شمس الدين بطرائق شتى، وكون الشعر سليل الحياة فهذا يعني أنّ الشعر

يسهم في تحريرهذه الحياة، في نقل العالم من مجال الضرورة إلى مجال الحريّة. . .

هذه الوظيفة المرجعية، كما يسمّيها النقاد المعاصرون، لا تنفي عن هذا الشعر وظيفته الإنشائية وهي الوظيفة التي تؤمّن له أدبيّته وتخرجه مخرجا فنّيا. . . بعبارة أخرى نقول إنّ علاقة هذا الشعر بالواقع ليست علاقة كنائية أي علاقة تجاور وإرداف، وإنّما هي علاقة استعاريّة أي علاقة تفاعل وحوار. . النصّ الكنائي يظلّ على علاقة وطيدة بالمرجع موصولا به وصل تماسّ وترابط أمّا النصّ الاستعاريّ فإنّه ينفصل عن المرجع ليؤسّس كيانه المستقلّ وهويّته الخاصّة.

زمن القصيدة ذات الإهاب التقليدي :

تجاور القصيدة الحديثة، في هذه المجموعة، قصيدة ثانية استحضرت مراسم الإنشاد التقليدية وأساليب البيان القديمة. . قصيدة معقودة بالقوافي، جارية على أوزان الخليل. . وأهمّ هذه الأوزان : البسيط والوافر والطويل.

ثمّة محاولة من الشاعر لإعادة الاعتبار لهذه القصيدة، لإعادة بعثها من رمادها. فالمسألة تتجاوز، في اعتقادي، التنويع في أساليب الأداء وطرائق الإيقاع إلى ضرب من الاحتفاء بهذه القصيدة التي مازالت تغري الشاعر وتغويه. .

لقد قامت الحداثة الشعرية على نقد البنية الإيقاعية التقليدية لسببين يؤولان إلى سبب واحد : السبب الأوّل : أنّ هذه البنية بدت للشعراء المعاصرين قرينة التعمّل والتكلف والوقوع في الاستكراه. . . أمّا السبب الثاني فهو أنّ هذه البنية بنية جاهزة، معدّة سلفا لا حقّ للشاعر في تغييرها أو تطويرها أو التصرّف فيها. . . والحال أنّ الشعر لا يتلقّى الإيقاع جاهزا وإنّما هو الذي يؤسسه ويبنيه . .هكذا كانت الحداثة في بعض وجوهها موقفا من الايقاع التقليدي، استدراكا عليه. . .

وربّما كانت «المضامين الصوفيّة» هي السبب المباشر في استدعاء البنية الايقاعية التقليديّة. يؤكد ذلك أنّ كلّ القصائد «العموديّة» الواردة في هذه المجموعة كانت مفعمة بالمعاني العرفانيّة، استرفدت من تراثنا الصوفيّ رموزها وصورها وأقنعتها . . .

في هذه القصائد تحوّلت الكتابة إلى ضرب من الاستبصار. . . إلى محاولة للكشف عن جوهر الأشياء المختفي وراء عدد لا يحصى من الحجب :أبوح بالسرّ أم أبقيه مدفونا/وأفضح الوجد أم أبقيه مدفونا / يا ابن الوجود الذي ما انفكّ يبدعه : كنافخ الطين يكسو روحه طينا / جمعت من عدم الأشياء قصّتها / وكان أمرك فيها الكاف والنونا / . .

في هذا السياق الصوفيّ يستعيد شمس الدين صورة الشاعر الرائي الذي لا تندلع بين أصابعه حرائق الكتابة إلاّ متى أشرقت الرؤيا : بأحرف كاللظى زرقاء ترسلها / أأسطرا كنت تزجي أم براكينا / كأنها النار تمشي في أصابعنا / والبرق يلمع(هكذا) لكم في معانينا. . .

هذا الضرب من الشعر يذكرنا في معجمه ورموزه بالشعر الصوفي القديم وهو الشعر الذي يُمتحن بالطبع لا بالفكر ويُدرك بالانفعال لا بالمعرفة. . .فالشاعر هنا بات يصيخ لنداء الوجود ويتلقّف نداء الغيب أي تحوّل إلى وسيط بين عالم الغيب وعالم الشهادة :يا راكب الفرس البيضاء خف بنا / واصعد فديتك محمولا ومقتحما / شربت نخبك من راح مقدّسة / من عهد آدم لم تهرم و لا هرما/ . . .

هذه هي أهمّ ملامح قصيدة شمس الدين الجديدة . . بعض هذه الملامح قديم . له أصل في مجاميعه السابقة وبعضها جديد لم نصادفه إلاّ في هذه المجموعة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

البنية الشكليّة ودورها في بناء شعريّة قصيدة النّثر

في « مجرّد رائحة لا غير » لخالد الهداجي

فتحي النصري / جامعي، تونس

■ كثيرا ما قادتني قراءة نصوص ممّا ينشر هذه الأيّام ويُنْمى إلى قصيدة النثر إلى التساؤل لا عن حقيقة صلتها بالشعر فحسب، بل وأيضا عن حقيقة تمثيلها لهذا الجنس الشعري. والأمران واحد فسؤال قصيدة النثر ليس شيئا آخر غير سؤال الشعر. ولا يعود هذا التساؤل، كما قد يُتوهّم، إلى شذوذ هذا الجنس من الكتابة عن المعايير التي يُحدّ بها الشعر في التقاليد الموروثة، ولا يعود أيضا إلى استعصاء قصيدة النثر على الحدّ. فمهما انفلتت من الحدود ومهما علت على الشروط فلا بدّ
كي نعدّها كذلك - أي قصيدة نثر - أن تكون شعرا أوّلا أي عملا فنّيّا. فالعيار الأخير الذي يتحدّد به الشعر بغضّ النظر عمّا قد يطرأ على مفهومه وعلى معايير الشعريّة من طور إلى آخر من تحوّلات هو عيار الفنّ. فلكي تكون قصيدةُ النثر، وهذا ينطبق لامحالة على القصيدة المنظومة، لابدّ أن تستجيب لشرائط العمل الفنّي. ولكن ما هي هذه الشرائط؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين أقرأ قصائد «مجرّد رائحة لا غير» لخالد الهدّاجي وأتساءل عمّا يجعل منها شعرا، مع يقيني أنها كذلك، لا أملك إلاّ أن أستحضر مقدّمة ماكس جاكوب الشهيرة التي وضعها سنة 1916 لمجموعة قصائده النثريّة Cornet à dés Le (جامُ النرد). فقد أولى الشاعر الفرنسي حين رام تحديد مآتي الجماليّة في قصيدة النثر أهمّيّة خاصّة إلى البناء الشكلي. إذ القصيدة في نظره مادّة مبنيّة قبل كلّ شيء. فلا اعتداد بحجمها أوبما قد يكون فيها من لُقًى بديعة برّاقة أو تفنّن في الصياغة. وإنّما المعوَّل عليه في بناء شعريّتها مقوّمان اثنان أطلق عليهما مصطلحي «الأسلوب» Style والوضع (1).

أمّا مقصوده من الأسلوب فيتّصل بإرادة الخلق أي بالوعي الفنّي المنظم. فهو لا يختزله في لغة الكاتب وإنّما يصله بكلّ ما يحقّق وحدة العمل الفنّي أي بمجمل الوسائل الفنيّة الموظّفة. ويكون للأثر أسلوب عندما يخلّف لدى المتلقّي «انطباعا بالانغلاق». وبهذا يكون «الأسلوب» مرادفا لمفهوم «الوحدة العضويّة». فقصيدة النثر مثلما ستؤكّده الباحثة الفرنسيّة سوزان برنارد بعد جاكوب بما يشارف الأربعة عقود «تفترض إرادة واعية منظّمة للقصيدة التي ينبغي أن تكون كلاّ عضويّا مستقلاّ» (2).

وأمّا «الوضع» فيتعلّق بما يثيره الأثر من انفعال فنّيّ في المتلقّي. وندرك أنّ الأثر مُوضَع حسب جاكوب «من الهزة التي تعرونا عند تلقّيه ومن الهامش الذي يحفّ به ومن الجوّ الخاصّ الذي يكتنفه» (3).

ويبدو لي دون مجازفة في القول أو تمحّل أنّ قصيدة الهدّاجي النثريّة تجمع في نماذجها الناجحة على أقلّ تقدير بين هذين المقوّمين، إذ تتآزر في بنائها حركة الفكر وإرادة التنظيم وهي تشفّ عن رؤية للوجود وموقف من العالم في الوقت ذاته الذي تتكشّف فيه عن بنية شكليّة صارمة. وفي هذا الجمع بين بنية منغلقة مضغوطة ودلالة منفتحة يكمن سرّ شعريّتها المتوهّجة.

إنّ الوعي الفنّيّ المهندس هو الذي يوجّه عمليّة البناء في قصائد «مجرّد رائحة لا غير»، بل يعلّق الهدّاجي استراتيجيّة القصيدة الفنّيّة ببنيتها الشكليّة بحيث تسخّر كافّة مكوّناتها اللغويّة والايقاعيّة والتخييليّة لخدمة البناء الشكلي بل هي تتشكّل ضمن سيرورته ووفق مقتضياته. فتنصهر بذلك المادّة في الشكل وتنسجم عناصر النصّ وتتناغم مستوياته.

فلا مكان في قصيدة الهدّاجي للمحسّنات أو الزوائد ممّا قد يلاحظ في القصيدة المعاصرة نثريّة كانت أو منظومة من قبيل الحذلقة اللغويّة أو الاستطراد الفكري أو التدفّق الانفعالي أو الانسياب الغنائي.

وتجسّم قصيدة «فجوة» وهي تتصدّر المجموعة هذا المنحى في البناء.

وهذا نصّها:

لي نافذة في جدار هذا الـلّـيـل،

يطلّ منها ضجري،

على هذا الفضاء الأسود.

بعيدًا في السواد، تنمو نقطة بيضاءُ.

لي نافذة في جدارِ هذا النّهارِ،

يطلّ منها ضجري،

على هذا الفضاء الأبيضِ.

بعيدا في البياض، تنمو نقطة سوداءُ.

لي نافذةٌ في الجدار.

. . . لكن أين خيط الضّوءِ الذي سَيَرْتِقُ كُلّ هَـذَا !؟

إنّ العنوان «فجوة» ليس مجرّد إخبار عن مدار النصّ وإنّما هو يقترح على القارئ وجهة في قراءته ويستدرجه إلى مناط الدلالة.

وكثيرا ما تضطلع العناوين في «مجرّد رائحة لا غير» بمثل هذه الوظيفة. فالفجوة هي منطلق النصّ والحاصل من قراءته. إذ بني بحيث يفضي إليها ويكون استدلالا عليها. فقد تألّف من ثلاث وحدات مطلعها واحد يتكرّر (لي نافذة. . .).

وتحاكي هذه البنية الثلاثيّة حركة فكر جدليّ يوجب ائتلاف القضيّتين المتناقضتين واجتماعهما في قضيّة ثالثة.

غير أنّ الوعي المتمثّل للعالم يرى التناقض بين المشهدين، بل يرى التناقض داخل كلّ منهما (بعيدا في السواد، تنمو نقطة بيضاء(. . .) بعيدا في البياض، تنمو نقطة سوداء) ولكنّه يدرك في الآن نفسه انعدام الشروط التي تتيح تجاوز النقيضين والتأليف بينهما في وحدة جديدة:

أين خيط الضوء الذي سيرتق كلّ هذا؟

لذا لا ينسخ التوازي التام بين الوحدتين الأولى والثانية، وقد تحقّق بواسطة ضروب من التكرار والجناس والطباق والمقابلة وحتّى علامات الترقيم، الاختلاف الظاهر بين المشهدين الليلي والنهاري فحسب وإنّما يلحّ أيضا على تماثلهما. فلا اختلاف ولا حركة ولا تغيّر بل ثبوت وسكون. ولذا خلّف المشهدان الاحساس نفسه بالرتابة والضجر.

فالفجوة إذن انتفاء للصيرورة وتوازن كارثيّ بين عالم يموت وآخر لا يولد. ولمّا كان الوجود على حدّ تعبير برغسون «يتمثّل بالنسبة إلى الكائن الواعي في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التغيّر» فإنّ «الفجوة» ثغرة في الوجود ونقص في الكيان وشقاء بالوعي. ولعلّه ليس من قبيل الصدفة أن تلي هذه القصيدة الأولى قصيدة ثانية يشي عنوانها «لا جدوى أيّتها العصافير» بالإحباط الذي يعاني منه الكائن الواعي. ولعلّه أيضا ليس صدفة أيضا أن تكون قصيدة «فجوة» فاتحة المجموعة فهي تنطوي على موقف من العالم يلقي بظلاله على سائر القصائد.

إنّ البناء الشكلي نشاط فنّيّ ناظم لبنى القصائد يتجسّم في الخطّة التي يتوخّاها الشاعر في تشكيل القصيدة بحيث تنتظم مكوّناتها وفق المنطق الداخلي الذي تفرضه الضرورة الفنّيّة. وعماد هذه الخطّة أساليب وتقنيات منها التكرار بضروبه ولاسيّما تكرار مطالع الأبيات أو مطالع وحدات أكبر من البيت، ومنها التوازي والتناظر والمشابهة والمقابلة والتضادّ والسببيّة والمفارقة وغيرها من التقنيات التي لم يبتكرها الشاعر إذ تواتر استخدامها في قصيدة النثر المعاصرة. ولكنّ مزايا فنّه تتجلّى في قدرته على توظيفها في تشكيل القصيدة توظيفا يحقّق الترابط بين مكوّناتها ويجعل منها كلاّ عضويّا. وتتنوّع هذه الأساليب من قصيدة إلى أخرى وكثيرا ما يتضافر عدد منها في بناء القصيدة الواحدة على غرار ما يلاحظ في هذا النصّ وعنوانه «بياض»:

رواذْتها كثيرا، تلك اللّيلة،

كانت صعبة المنال مثل مهرة جامحة

ضبابيّة بشكل ساحر

فتحت نافذتي لأراها بوضوح كامل

[النّافذة التي ظلّت مُضاءة

حتى الثالثة صباحا

كانت وراءها عيون جميلة بشكل قذر.]

كانت صعبة المنال مثل عصفورة لم تتعوّد القفص

عندما فتحت النّافذة حلّقت بعيدا.

ضبابيّة بشكل ساحر

أرّقتني كثيرا، تلك الصّورة

غير أنني نمت ولم ألتقط شيئا ذا قيمة أكتبه !

عمد الشاعر في بناء هذه القصيدة إلى تقنية أشبه بتقنية الأحجية أو اللغز إذ ورد موضوع الخطاب مبهما في حاجة إلى الحزر. والايهام وهو ذو طبيعة تركيبيّة لم يرتفع إلاّ في البيت قبل الأخير.

وعمد أيضا إلى المفارقة وهي تعني في هذا السياق التلاعب بدلالات الألفاظ وإعطاءها أبعادا غير متوقّعة.

فالنصّ مخاتل يوحي للوهلة الأولى بمراودة أنثى ليتبيّن المتلقّي في مُوَفّاه أنّ الأمر يتعلّق بالصورة. وهو ما يعني أنّه قد قام أيضا على مشابهة ضمنيّة بين مراودة المرأة ومحاولة الصورة أو القصيدة إذ ليست الصورة في نهاية المطاف سوى كناية عن معاناة الخلق واستعصاء الكتابة. فلا غرو أن يختارالشاعر لنصّه من العناوين "بياض".

وقد وردت لفظة "الصورة" في موضع من النصّ منحها إشعاعا خاصّا. فبها اكتملت بنيته الفنّيّة والدلاليّة وتجلّت تركيبته الإشراقيّـة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمّا قصيدة "ريح الجنوب" فقد انبنت على توظيف تقنيات مغايرة:

لا ظلّ لي..

منذ أن نبتت لي أقدام،

تركت ظلّي ينام في المحطّات القديمة..

حيث لم يصل بعد الطفل الجنوبي وصوته...

حافيا تتبّعت رائحة حمراء...

رائحة نجمة جرحتها أظفـار القمر...

النّجمة تزحف نحو ربيع ما..

حيث لم يصـل بَـعْـدُ الطفل الجنوبيّ وصوته الأحمر...

نامت الظّلال على عتبات السّماء...

دامية أقدام هؤلاء الأطفال

الأطفال الذين خلعوا ظلالهم.

ومهما تعدّدت التقنيات وتباينت فإنّ قصيدة الهدّاجي تنهض في بنائها في الغالب الأعمّ على حركتين، حركة أولى تستغرق معظم القصيدة وتنبني على رصد مشهد أو تقصّي ظاهرة أو حالة. مثلما قد تكون مسارا سرديّا أو وصفيّا، وحركة ثانية ترد وجيزة مكثّفة لا تتعدّى إلاّ في ما ندر حدود البيت أو البيتين وبها تنغلق القصيدة ويكتمل بناؤها. وإذا كانت الحركة الأولى سيرورة موجّهة، قوامها الرصد والتأمّل فإنّ الحركة الثانية موضع التحوّل وبيت القصيد وبؤرة الدلالة ولحظة التنوير والإشراق.

في الحركة الأولى يُفسَح المجال في الرؤية التي تتمّ من وجهة نظر ذات التلفّظ فتتواتر أفعال الإدراك من قبيل قوله:

- يطلّ منها ضجري (بياض)

- مصادفة رأيتك

رأيتك مثل فراشة تحترقين (عيناك والخنجر)

- أرى ما سيحدث آخر هذا الليل (مجرّد رائحة لا غير)

- يرصد الخطوات المتردّدة على عتبات الضوء (الصيّاد)

واللافت للنظرفي مجموعة «مجرّد رائحة لا غير» أنّ هذا الإدراك كثيرا ما يتمّ مثلما هو الشأن في قصائد عديدة منها «بياض»، «تناظر»، «نافذة»، «أحلام الغريب» من علٍ، تحديدا من النافذة أو الشرفة وهي بمثابة العين والوعي المتمثّل للعالم. وهي أيضا انفتاح على الحقيقة واستشراف للآتي ووعي بالحريّة.

يقول الشاعر في قصيدته «ضباب»:

كنت أرى المشهد بوضوح كامل،

كنت أعرف كلّ النّوايا،

لأنّي كنت أطلّ على هذا من أعلى قمّة..

لأنّي كنت أطلّ عليهم من شرفة بيتي !!

وهو ما يعني أنّ الرؤية سبيل إلى الرؤيا بما هي طريقة في النظر إلى الذات والأشياء وتقويم وموقف.

ولذا فإنّ الحركة الأولى تمهيد للحركة الثانية التي تتوّجها وتبرّرها فنّيّا وتضيئها دلاليّا. فيكتمل بها البناء الشكلي والدلالي وتبلغ القصيدة ذروتها ويتركّز إشعاعها. وتتكثّف طاقتها. وهو ما يعزّز قدرتها على هزّ المتلقّي وحمله على الانفعال الفنّي والمشاركة العاطفيّة إذ في اللحظة التي يتجلّى له فيها منطق القصيدة الجمالي، تفصح له عن موقف ذات تتساءل وتحتجّ وتقاوم التهالك وتدين السقوط ولكنّها أيضا تأسى وتوجعها الخيبة ويدميها الإحباط.

وهي في كلّ حالاتها تلك تقدّم نفسها إلى القارئ بهمس أشدّ وقعا من كلّ صخب وبرهافة تكاد تكون حياء كأنّها "تحمل الوردة التي توبّخ العالم".

الهوامش والاحالات

1) Max Jacob, Le cornet à dés, Ed. Gallimard, 1967,p.p. 21-23.

2) Suzanne Bernard, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris, 1959, p.14.

3) ماكس جاكوب، المصدر نفسه، ص. 22.

الشّخصيّة عتبة النّص

«العريف عبّاس» للشّاعر حميد سعيد نموذجا

سليم النجار / كاتب، فلسطين

■ **مدخل**

الشخصية في شعر حميد سعيد موجهة من (الأنا) إلى (الآخر) بهدف أساس، هو أن يحقق التكامل النفسي - الاجتماعي بين طرفين كانا مختلفين فأصبحا متفقين.

ولذلك يجب ألاّ يكون المبدع غامضاً، وإذا افترضنا أن يكون المبدع غامضاً، فلا بد أن يكون ذلك بدرجة معينة تنشّط قريحة القارئ وخياله، فالشعر موجه إلى القاعدة العريضة من المجتمع، ولا يمكن أن نعـود إلى القول بأن الفن للفن، الفن لابد أن يكون ذا وظيفة عامة، وهذا ما يعمل عليه حميد سعيد في إبداع شعره.

تقديم

هدف القراءة التفاعلية هو التقرّب من النص بقصد إغوائه ومن ثم استنطاقه، أي: ضبط حركة النص وكيف يتكون على المستوى البنائي والدلالي؟ كيف يتناسل ذاتياً؟ ولهذا ستنطلق هذه القراءة للتدليل على ذلك من النص ذاته ومن موقع (علاقة الشخصية بالنص وبالعكس)، ولكن قبل معاينة ذلك تطبيقياً لابد من مقاربة نظرية لهذه العلاقة الكائنة ما بين الحديث: الشخصية والنص: ماهيتها ووظيفتها ودورها في تشكيل النص الشعري.

إذا كانت الشخصية تنبثق كتساؤل من الشاعر، فإن النص يأتي كإجابة مُعتمة له أي أن النص يتناسل في الشخصية بوصفها ثيمة أساسية، تتبنى من خلالها جسد النص ويتمدد خطياً ورأسياً.

فتكون إزاء علائق وشيجة بين الحدين، فالأول (الشخصية) لا توضع هكذا جزافاً في أعلى البياض دون دلالة ما. ولكنها تتمتع بأهمية إستراتيجية بانية للثاني (النص). فهو تكثيف دلالي للنص وبؤرة يتنامى من خلالها الأخير، وبكلمة أدق، إذا كانت الشخصية هي (نواة النص المتحركة) فالنص توريق وتمطيط له في مستواه الدلالي وربما الصوتي. وإذا كان هذا حال الشخصية مع النص، فإنه مع القارئ - المتلقي يكتسب أهمية فائقة للاستنطاق وإنتاج الخطاب.

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

فهو العتبة التي تسلل منها القارئ إلى كنوز النص وأسراره - أقصد لذاته الباذخة- فالشخصية تقوم بوظيفتين في آن واحد: نواة لتوليد النص ومدخل لتفكيك الشفيرة اللغوية للنص. وعليه فالشخصية إذن، هي مرجع تتضمن بداخلها العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول الشاعر أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط الشاعر عليها نسيج النص، وهذه النواة لا تكون مكتملة، فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة للتأويل. فهو قوة لتنظيم النص (قوة كامنة) والانطلاق في فضاء البياض وقوة التدمير وانتهاك وخداع النية في انغلاقها على ذاتها.

وهذا حسب بارت (هو شأن النص، إنه لا يمكن أن يكون ذاته في اختلافه) (1).

الشخصية كمرجع :

إن الإحالة النصية إلى الشخصية (كمرجع) كنقطة انطلاق طبيعية لتوليد النص قيمة تهيمن على المكون الإبداعي للنص وتجعل الأخير على وشائج متينة بالشخصية مما يقوّي من الغرض الذي انطلق منه الشاعر حميد سعيد وهو تناسل النص من الشخصية، وهكذا نقرأ في مفتتح قصيدة (العريف عبد العباس):

[في طفولته.. دفع الشرَّ عن حقلِ والدهِ
وتعلم أن يقنصَ الطيرَ
ثمَّ تعلّم كيفَ يُزاحمُ ذئباً
فإن أمسكتْ يَدُهُ بالحجارة
أيقنَ أقرانُهُ... أن شرّاً يحيقُ بهم...](2)

في هذا الإطار يمكنُ وصفُ تدرجات النّص بدءاً من مسار الفاعل والبحث عن موضوعه (الشخصية) حيث يبدأ النّص بالجملة - المنطلق (يفتحُ بابَ الكلمات). وبالفعل هنا يفترض قائلاً:

[الحياة + حركة + ناطق + مبدع] كسمة افترضتها العلامة (باب الكلمات) يترتب على ذلك فعل الدخول (ويدخل بخطى ثائر)، المبصر لجراحات الوطن فالفعل هنا ليس لغوياً، بقدر ما هو بصريّ، وأبدع حميد سعيد في تصوير ذلك:

[فرأى وطناً مثقلاً بالمحبة والشمسِ
قال لأقرانه...
إنّ مجدَ الحياة الجديدة
يومئُ لي أن أقومَ..
فقمتُ...
رأيتُ بلاداً تدافعُ عن حُبّها
وتدافعُ عنّي] (3).

بيد إنّ الفعل الإبداعي وهو يحاول المستحيل و/أو عالم الممكن، يصطدم بالسائد الثقافي والاجتماعي، وعليه فلابدَّ من إحداث خلخلة في بنية السائد الذي يُشْهر (ذهنية الخوف) لبسط سيطرته، مما يخلق عائقاً أمام تحققات الفعل الشعري وهذا ما يجسده الشاعر حميد في المقاطع الشعرية الآتية:

[السلامُ على أهلنا.. السلامُ على نخلنا
وعلى الأمهات الجميلاتِ
والنسوة الطيبات
على الفتيةِ الذاهبين إلى حربِ
....
....
كيف هي الآنَ - أمُّ البنين -
وكيفَ هو الحقلُ... والبندقيّةُ... والسهرُ المرُّ
....
....
إن لصوصَ الحقولِ يموتون في الجوعِ..
والخوفِ والخجل الطفلِ
صاروا رجالاً يكدّون..
يذهبُ أولادهم في الصباحات نحو مدارسهم..

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

رحلَ الجوعُ!!] (4)

هذه العناصر الإحالية تتمتع بقيمة استبدالية أي تتيح إمكانية استبدالها بالعنصر الإشاري (الكلمة) الذي تشير إليه: (يفتح باب الكلمات = يفتح الشاعرُ بابَ الكلمات. إذا أضفنا إلى ذلك توفّر النص على عناصر إشارية (مفردات) محدّدة وتنطوي على عناصر إحالية (البندقية، اللصوص) أدركنا أهمية الشخصية في إنتاج النص الشعري.

إنّ ميدان الروح الرومانية للشخصية، هو الفن، الميدان الجمالي للشعر، الإبداع كتلذّذ ذاتي بالعبقرية الخاصة، التي ترفض كل شكل ومعياره مستند إلى التراص والمتانة، كما ترفض المحتوى الواضح للشعر. هنا بالذات، أي في حين هذا العمق الجمالي المغلز، تكمن سريتها، انعتامها المضيء، وجهاها المتكاملان/ المتناقضان: كنزوع جمالي، وكإبداع شعري، أبدعه الشاعر حميد سعيد، حين نظم هذه الشخصية قائلاً:

[أُحاول أن أجيء إليكِ قبل رحيل أحبابي

وقبلَ تفرُّق السُّمّار من أهلي وأصحابي

وأعرفُ أن خلفَ الظهرِ رومٌ...

ثم رومٌ...

ثم رومٌ...] (5).

إنّ العلاقة المشار إليها في الشخصية، ليستْ قارة إذاً، ولا متبلورة منذ البداية كأطروحة أو كفرضية، بل اتّسمت بكلّ القفزات، النجاحات والإخفاقات، والتخطيطات التي عاضها المشروع الرومانسي للشاعر حميد، حين توجع، ونظم بوحه:

[علّمتنا الحربُ..

أنّ بني العمومة بائعوكِ

وعلمتنا.. أن نقاتلَ دونهم

يا جارةَ الدمِ والدمارِ...

أراكِ مُتعبةً.. أنامُ على يديكِ

وفي قميصي من غُبارِ البصرةِ.. احتَضَنْتُكِ

وهي تقاتلُ الأعداء

بينكُما دمٌ وبويبُ..

بينكما الخليجُ وطفلةٌ قتلوا هواها](6)

وبما أن الشخصية كونية غير محلية، فإن التوظيف والتعريف بها، لا يكون ولن يكون إلاّ رهن إشارة مبدع متمكن.. كالشاعر حميد سعيد.

لقد كان وما زال (حميد سعيد)، وهو ينجز مثل هذه الشخصيات، يؤسس لجنس أدبي يقولُ الواقعَ فيما لا يخيّبُ الخيالي، حيث إن قراءة نص حميد سعيد لا تغدو (متعبه) تذوقية ليس غير، وإنما تثقفية وعلمية.. فالنص يقول الأسطورة، الخبر، الأدب يراهن على التاريخ، علماً بأن أية كتابة تظلُّ في عمقها تاريخية خالصة.. فما يقرأ بمثابة نص، وليس قصة كما المتداول والمعروف... نص يمنح من الواقع ليمزجه بالخيال دون الإحساس بعنف هذا الخيال وقوته..

الهوامش والإحالات

1) من الأثر الأدبي إلى النص: / رولان بارث: الفكر الثقافي العربي. بيروت ط1 / 1992، ص132.
2) حميد سعيد - الأعمال الشعرية الكاملة، المجلّد الثاني، دار النضال - دار صادر بيروت، 2002، ص 7.
3) مصدر سبق ذكره ص 857.
4) مصدر سبق ذكره ص 958.
5) مصدر سبق ذكره ص 21.
6) مصدر سبق ذكره ص 22.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحركة الشعريّة الجديدة
رافد من روافد الشعريّة العربيّة الحديثة

عبد الفتّاح بن حمّودة / كاتب، تونس

■ **إن قاعدتي الذهبية التي أدركتها شاعرا بعد هذه السّنوات هي أن تحترف فنّ الصمت والإنصات إلى الأشياء وأن تتكلم بأقل عدد ممكن من الكلمات. أن تبتعد عن الصّراخ والضّجيج داخل النص وخارجه. ومن خلال معاشرتي للنصوص الشعرية التونسية تبيّن لي أن أكثر الأصوات الشعرية رسوخا في التجربة نصا ورؤية هي تلك التي اختارت العمل في هدوء الهدوء بعيدا عن الافتعال والتكلّف، واختارت الحَفْرَ في النص تركيبا وإيقاعاتٍ وصورةً وأساليبَ وأدواتٍ.**

سأتحدث عن مرحلتين في الشعر التونسي، تعتبران حسب رأيي أساسيتين في تحديد مستقبل هذا الفن الخالص. الأولى تتعلق بالتّسعينات باعتبارها لحظة انفجار على مستوى الكمّ والتجريب، إضافة إلى سيطرة هاجس قتل الأب وما رافقها من تضخّم للأنا وإغراق في البحث عن الذات، حتى أن بعض النقّاد أطلق على مرحلة التسعينات أنها مرحلة «النار التي تتدفأ بها جميع النّصوص فالوجوه شتّى والمرآة واحدة» ورغم رجاحة هذا الرأي في أكثر من موضع فهو لا يمنع من القول بأن بعض الأصوات الشّعرية أفلتت من هذا السّجن بحثا عن الفرادة والتميز.

ومن بين الأصوات الشعرية المتميزة في التّسعينات أذكر يوسف خديم الله ميلاد فايزة ورضا العبيدي ومجدي بن عيسى ونصر سامي والهادي الدبابي وآمال موسى والطّيب شلبي وفتحي قمري وعبد الواحد السويّح وعادل المعيزي وعادل جراد ومحمد جلاصيّة.

لا يُقرأ الشعر داخل سياج التّجييل ولكن لضرورة منهجية تطلّب الأمر رصد بعض الظواهر الجامعة بين نصوص هؤلاء. ورغم ما يثيره الشعر التونسي من إشكاليات كثيرة فإنه متحرك وديناميكي، حيث تفاجئك الأصوات الجادة في كل عشريّة. ومن هنا ارتأيت أن أنبّه إلى خطورة العشرية الأخيرة من جهة كونها قدمت لنا أصواتا جادّة يسكنها هاجس التّجريب وروح المغامرة في بحث واضح عن تخريب استراتيجيات القراءة وآفاق التقبّل.

ويمكن رصد تغيرات كثيرة مسّت الشكل والبناء والـمُعْجَم والمضامين والرؤى.

واستنادا إلى قراة متمعّنة لهذه النّصوص نجمل هذه الخصوصيّات في عناصر كبرى :

I) التجاوز الواضح لإشكاليات التسمية والانتصار للشعريّة مبحثا.

II) تنوّع الرؤى تأثرا بما وصلت إليه الشعرية العربية الحديثة في سياق التجربة الشعرية في العالم.

III) الوعي بقيمة السّرد والتفاصيل في الشعر.

IV) الاشتغال على المكان انطلاقا من الوعي بأن المحليّ مفتوح على الكونيّ.

I) تجاوز إشكالية التسمية:

تجاوز الشعراء التونسيون الجدد إشكاليات التسمية وانكفؤوا على نصوصهم مشتغلين في ثناياها بحثا عن الحرائق ومواطن الإدهاش والطفولة. فتخلّى أغلبهم عن كتابة قصيدة العمود لأنها لم تعد تستجيب لهواجسهم ورؤاهم. وانخرطوا في شكلين أساسين هما قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وعيا منهم بأنهم سيذهبون بالقصيدة إلى أقصاها في محاولة لاستعادة أسئلة الشعر الحقيقية خارج أحابيل التسمية. مع أن بعضهم لم يتقيّد بشكل واحد فمزج بينهما بحثا عن الشعر، وثمة من عانى إلى حد ما من بعض إكراهات الوزن فتجاوز اللغة ولكنه مأخوذ نهايةً بأسئلة الشعر.

اختار الشعراء، صابر العبسي ونزار الحميدي وفريد سيعداني ومحمد النـاصر المولهي قصيدة التّفعيلـة في دراية كاملة بالشكل وأساليبه وتجريبيته رغم بعض التجاوزات في اللغة. واختار شعراء آخرون مثل زياد عبد القادر قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في بعض مظاهرها لكن بشروط التفعيلـة وجرّب قصيـدة النثـر في نصوص أخرى. ولعلّي أطلق على منجزه «كسر الشّعـر بالنّثر- وكسـر النّثر بالشّعـر». في حين اختار سفيان رجب التجريب في الشكلين قصيدة التفعيلـة وقصيدة النثر.

وثمة شعراء آخرون اختاروا قصيدة النثر مثل صلاح بن عياد وخالد الهداجي وجميل عمامي والسيد التوي وصبري الرحموني ومحمد العربي وعبد العزيز الهاشمي وأشرف القرقني ووليد تليلي وأمامه الزاير، التي أرى أن قصائدها بشروط قصيدة النثر رغم تجريبها قصيدة التفعيلة في نصوص ما. وأنور اليزيدي الذي حفر في النّص الموسوم بقصيدة النثر بأساليب حديثة رغم تجريبه لقصيدة التفعيلة في بداياته.

إن هذه الأصوات الجديدة في وحدتها وتجانسها تجاوزت قلق التّسمية فيما هي تبحث عن الشعر، على أن تتوضح السبل لكل شاعر في أن يختار شكلا يتناغم ورؤاه في السنوات المقبلة بعد نضج أو اختمار الرؤى.

II) تنوّع الرؤى والانخراط في الحداثة عربيّا وكونيّا:

إن الانخراط في الحداثة الشعرية يبدو جليّا وظاهرا في النّصوص.

فهي نصوص مبنية على الرّفض مسكونة بالتّمرّد بحثا عن هاجس المغايرة. «فالسّراب - لدى أنور اليزيدي - له منقار صقر وصوت

رغم ما يثيره الشعر التونسي من إشكاليات كثيرة فإنه متحرك وديناميكي، حيث تفاجئك الأصوات الجادة في كل عشرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غراب» (قصيدة شبح بثياب سراب) و«السّماء بلون البدايات مرفوعة دون أعمدة». في حين يعلن زياد عبد القادر أنه «لن يفرح حتى ينجلي الأمر... يَغيم الدرب فيمرر كفّه في الماء». بل يذهب الأمر بصابر العبسي إلى حد أن «حروف الجرّ أشهى من نبيذ الأرض فوق شفتيْ الحبيبة أو المعشوقة».

ويتجلى هذا التمرّد في اللّعب الطّفوليّ لدى نزار الحميدي «صنعنا نواعيرنا من معلّبات الحليب وركضنا بها في مهبّ الريح». (قصيدة لعبة).

ويأتي الانخراط في الحداثة لدى أمامة الزاير من جهة العبث بالتّفاصيل فهي تعيد اكتشاف العاديّ والمهمل لكن بنيّة التآمر على الواقع لأنه أكثر الأشياء التي تتآمر علينا: «قصّت قماشة وسمّتها البارحة... قصّت قماشة أخرى وسمّتها غدا».

III) السّرد والتّفاصيل:

استطاعت الأصوات الشعرية الجديدة أن تتفنّن في السّرد وأن تعبث بالتّفاصيل داخل النصوص فقد برهنت عن إمكانات جبّارة في هذا المنحى مع الوعي بالحفاظ على هوية النصّ الشعريّ في تقاطعه مع ما ليس منه. لقد طوّعوا إمكانيات النّثر وجمالياته المختلفة لخدمة النص الشعري. ففي قصيدة «أرض الكتب» لسفيان رجب طاقة سرديّة خدمت النصّ الشّعريّ:

«وفي حياتي...
فتحت كتبا صفراء تبلّلها حيرتي
وأغلقت كتبا صفراء تحرقها معرفتي
ولم يأت عابر السّبيل
الذي انتظرته عمرا كاملا.
والحقيقة أنّني كنت أجتهد في إخصاب مخيّلتي
بالزّيف والكذب
حتى لا يأتي...»

مع أن الاتكاء على السّرد يختلف من شاعر إلى آخر فيكون السّرد مقصودا لذاته تحتّمه القصيدة متخذةً الحكْي طريقا إلى بناء القصيدة مثل سفيان رجب. في حين أن تقنية الاسترجاع والعودة إلى ينابيع الطّفولة تطلّبتِ السّرْد تقنيةً مثلما يتجلّى لدى جميل عمامي في قصيدة طفولة «وأنا أقف على حافة الثّلاثين، فكرت بالقرويّات وهنّ يغسلن صوف الخراف فجرا على حافة النّبع، وأمي التي تعطرت برائحة الخبز السّاخن. وبرشوات جدتي لي يوم الأحد حين أجلب لها جرّة ماء من الحقل المجاور لمنزلنا».

أما السّرد لدى خالد الهدّاجي فتتطلّبه الفكرة البانية للنّص ففي قصيدة «ريح الهوامش» يكون السّرد كشفا لحالة انتظار أو قلق أو عزلة «لا أحد يطرق بابي، صبيحة الأحد، لا أحد يمر بذاكرتي، لا أحد يمر بي... سوى الجرذ العجوز في تفقده اليائس لأواني الطبخ. كان يتوقف لينظر إليّ شزرا، رغم أني تجاهلت طيلة الليل قضمه لأوراقي المبعثرة» وينسحب الأمر على قصيدته السردية «حين كنت نائما» وغيرها في كتابه «مجرّد رائحة لا غير».

ومن نصّ «الجدة» يحاول صابر العبسي اتخاذ تقنية السّرد تجربة عبور ليجعل النصّ مفتوحا على ذرى درامية تُؤَسْطر الواقع.

«الجدّة كالنّخلة في التلّة أقصى القرية.
ممسكةً موّالا من قرنيه
صاحت باليأس منذ طفولته...
لا تبصق على الأرض يا ولدي
إنّها وجهك»

إنّ القصيدة لدى صابر العبسي نوع من الدراما والواقع أكثر كثافة من الحلم نفسه حيث يكون الواقع أسطورةً والأمكنةُ فضاءً لها. أمّا العودة إلى الطفولة والأمكنة لدى نزار الحميدي فقد جعلت السّرد خادما مطيعا للشعر «عند البطّومة (نوع من الأشجار) تلك الشجرة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث النسوة يتركن الله ويعقدن خيوطا في الأغصان، يوقدن شموعا، يلقين نقودا في قلب الأشجار . . . عند الشجرة ألتقط القطع النقديّة، ألقيها في جيبي وبكمّ قميصي أمسح سيل مخاط يتأرجح من أرنبة الأنف وأحكّ بعنف رأسي، لم أتعرّف بعد على الشّامبو . . .» (من قصيدة شمس مغيلة).

جرّب أغلب الشّعراء تقنية السّرد المتلبسة بالتّفاصيل، لكن أمامة الزاير أغرقت أكثر من غيرها في غسْلنا بمطر التّفاصيل على حساب السّرد، ولكن تلك التّفاصيل في تناغم كبير مع دلالات القصائد حيث نقرأ التنائج: الغثيان، القلق، الهستيريا، الهشاشة، الرّفض، التّمرّد، الشّقاء الطّفولي، تعرية الواقع حيث «الغياب يلطخ وجهه بكل البودرة وماكياج السّهرات الرّخيصة المبعثر عمدا على الكومودينو . . . للريح تصفّر في الشوارع ذئبا يلهث خلف أقدامنا الصّغيرة . . . للماتراك تصيّد أحلامنا، لرصاص البوليس مثل عاهرة تنصب فخاخا . . .» من قصيدة (واحد. إثنان . . . ثلاثة).

«عدسات لاصقة،
شعر أصفر مستعار
بودرة للتّجميل
عطر خليجيّ فاجر
ثوب مكويّ حدّ الضجر
كلمات لَبِقَةٌ تستعير رموشها من حقل طُفيْليّ
وطُحْلب لإتقان حروب كتم الأنفاس
أظفار مطليّة جيدا
وأقنعة كثيرة تلائم كلّ الولائم
عفوا، سيدي
انتظر،
هذه أشياؤك أردّها عليك»

فكلّ التّفاصيل جاءت تقريبا لخدمة المعنى والدّلالة التي هي الرّفض والتّمرّد . . . والسّرد المبطّن لم يكن مقصودا لذاته.

إن عنف التّجريب وفرادته بناء ورؤية وتقنية يتجلّى في قصيدة «أوّل اختبار للظلّ» لأنور اليزيدي (تسألني طفلة صغيرة أرعبها ظلّها وهي تجرّبه على الحائط بيديها.

ـ ما هذا الشّيء؟

ـ قلت هو ظلّك . . .» إلى آخر القصيدة.

فتقنية الحوار هي الطّاغية . . . كل ذلك لخدمة العمل البدائي للإدهاش والتّخييل المتأتي من التّركيب والايقاع الذي فتح لنفسه إمكانات أخرى.

IV) المكان أو شهوة المتخيّل:

للمكان سطوة في الشّعر التونسي الحديث، ويتجلى في نصوص الشّعراء الجدد أكثر وعيا وحضورا وانتباها وتفطّنا. لقد كفّ شعراؤنا الجدد عن اعتبار المكان سلْبا ودمارا خلافا لتجارب كثيرة همّشت المكان وسلبته حريّته باعتباره فضاءً لسيولة الحياة أو «عُشّا للألفة وأحلام اليقظة» على حدّ عبارة غاستون باشلار . . .

يحضر المكان ـ مثل السّرد والتّفاصيل ـ لدى صابر العبسي خدمة لدراميّة القصيدة دوما : «والجدار الأخير جدارالمحطة
غابة لوز

للمكان سطوة في الشعر التونسي الحديث، ويتجلى في نصوص الشعراء الجدد أكثر وعيا وحضورا وانتباها وتفطنا.

بقطعة فحم رسمتك فيه»

أو هو خلق لأسطورة جديدة:

(البحر قبلك

كان مربوطا كعصفور إلى قدمي

بخيط واهن

البحر منذ رآك عارية جُنّ وفرّ من اسطبله الحجريّ

فأغرق قريتي

البحر ثور هائج يعدو ورائي باكيا. . .

البحر. . . هذا البحر يسأل عنك

منذ رآك

(يسأل كيف يصبح إمرأة

والمكان استعادة طفولات منسيّة لدى جميل عمامي

فكرت بخوف أختي الصّغيرة،

من نباح كلاب «المالوسي» ليلا،

في صياح ديكة «الدّوار» دفعة واحدة قبل آذان الفجر بلحظات. . .

فكرت بكلّ هذا وأنا أقف وحيدا في الشرفة

بينما كان ليل «باب سعدون»

ينثر فوقي حفنة هائلة من نجومه الفضّية).

فالمكان لدى جميل عمامي جدار شعري ضدّ المدينة أو هو ملاذ، فمحاولة استنهاضه هي محاولة للإبقاء على الحلُم إمكانا جديرا بالحياة مجدّدا.

والمكان لدى نزار الحميدي مصالحة مع الذّات وترميم لها:

«مُسْتَلْقٍ عند الشجرة

بين الزّعتر والشيح وقرن الجدي

كان يشمّ الأرض ويمضغ لبانا

يبصق عند الشّجرة. . . ويبول. . .»

«أمشّط أشجار البطّوم الرّابض عند التّلّة

أتلفّع بالنّار

وبخور النسوة. . .»

ولا يحضر المكان لدى أنور اليزيدي إلا في حمّى البحث عن شيء آخر يفسّر به عالما لا يحتاج إلى فهْم أو تفسير بل إلى تأويل وإعادة قراءة. . .

(وتحت شُجَيْرة توت نامت ذاكرتي

أغلقت النّافذة، الأبوابَ،

وأطفأت المصباح

طردت بقايا الظّلمة والأصوات

كنست الدفء بِدقّة ربّة بيت

لم أترك في الغرفة رائحة أو طعما

لم أترك شكلا أو لونا

حتّى البرد قطعت أصابعه

من أين يجيء الدّمع إذن؟)

فمرمى القصيدة لم يكن البحث في المكان بل من خلاله نكون بصدد أسئلة أخرى تتعلق بالحافّات الغامضة على حدّ عبارة غاستون باشلار. ونفس الأمر ينسحب على قصيدة «سَيَلان» لأنور اليزيدي.

ولا يحضر المكان إلاّ خدمة للشعريّ في احتمالاته وإمكاناته التي نقرأ بها العالم، ففي قصيدة زياد عبد القادر (الرّيح الرخوة تشتدّ. الغرفة تختصّ (الباب المشرّع للغيم، مصاريع النّافذة، طاولة الإيلنْز، صفّ الكتب المشري حديثا، بعض دراسات في علم النّفس وفي الفلسفة، مسوّدات قصائد لم أكملها، وروايات لم يطلبها أحد غيري) وكذا المرآة المهجورة تختصّ : كأنّ غزالا مذعورا سينطّ من البلور ليبني عشّه في الركن!).

هنا يحضر المكان خدمة للفكرة الباشلارديّة القائمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على نظريّة المكان / العُش، حيث يكون العش بيتا للكائن ورَحِمًا طفوليّا ضاربا في البدء.

فمن خلال المكان تنفتح أسرار النصّ في حبكة دراميّة عالية تذكّرنا بتجربة شعريّة عربيّة حديثة مثل تجربة سعدي يوسف الذي نراه أكثر الشعراء العرب اشتغالا على المكان والسّرد والتفاصيل حيث التجريب المتواصل، مما خلق لدى شعرائنا آفاقا جديدة لكن بخصوصياتنا نحن، مما يعطي مذاقا جديدا للشّعر العربيّ.

ويتجلّى نجاح آخر من نجاحات القصائد التي اشتغلت على المكان وطوّعته لخدمة الرؤية الجديدة التي تجعل المكان طريقا وليس نداء مثل قصيدة «رسالة السّجين الى أمّه» لخالد الهدّاجي،

«الغرفة الشّاغرة
غرفتي في بيتنا العتيق
سيملأ فراغَها بكاؤُكِ
أعرف أن صوري القديمة
وأنت تنفضين الغبار عنها
ستخبرك أنّي كنت أنفض الغبار عنها
ستخبرك أنّي كنت أنفض الغبار عن الضّوء
الذي ستدفعين ثمنه غاليا».

ويحضر المكان متلاشيا في التّفاصيل حيث يكون النصّ متعثرا بالتّفاصيل الأكثر إدهاشا، وهذه الكاميرا عبارة عن «عين الصقر» في الرواية الأمريكية على حدّ عبارة سعدي يوسف... ففي قصائد أمامة الزّاير مطر من التّفاصيل، فالمكان هامش والتفاصيل بؤرة ومركز (جدران، طواحين، عكّاز، سور الحديقة، ألغام، أصابع الديناميت، الملح، الطّريق، البودرة، ماكياج، كومودينو، كمنجات، صوت «ليوْ فِرّي» الرّيح، الشّوارع، ماتْراك، فخاخ، دم، خبز، مشانق، فراغ، جبّانة، قماشة، لسان، حبل السّرّة، أزهار الشّرفة، رجل مُقيّد، كعب حذاء، حبال، مقهى، رغوة، فنجان، قطّ، ضوضاء، سكارى، نهج مرسيليا، مقهى الكون، معطف، أسنان متآكلة، بطن، المذيع، قفازات، مشط شعر، حذاء مثقوب... الخ».

إن حضور التّفاصيل بدقّة يجعلنا لا نغفل عن إعادة ترتيب هذه التّفاصيل لأنها تشبه أمكنةً ما في ذاكرتنا البصرية والحيويّة. وبالتّالي لا يمكن إغفال المكان فهو حاضر في طبقة ثانية وجوبا لدى أمامة الزّاير خاصة.

لقد منحنا المكان طعما خاصّا للقصائد التّونسية، وغرقنا في مطر التّفاصيل الصغيرة. فقد وفّرت لنا النّصوص الجديدة لذّة في القراءة وإمكانات هائلة للتأويل والبحث في المعاني والدّلالات الحافّة.

ممّا يجعلنا نقول بخصوصيّة الشّعر التونسي المعاصر وفرادته وتميّزه في أكثر من مكان. وسنخصّص بحثا آخر يهتمّ باللغة وطرائق تشكيل الصّور الشّعرية والرّؤية الجديدة للإيقاع في الشّعر فنّا خاصّا بل غريزيّا لدى الشعراء المعاصرين في بلادنا. فنصوص هؤلاء وضعتنا مباشرة أمام الهاوية والحتف لأنها عصيّة صعبة المراس مستقبليّة تعصف بالأشياء الجاهزة سلفا. الشّعراء الجدد ليسوا يتامى إنهم أكثر من أب في المستقبل.

من خلال المكان تنفتح أسرار النص في حبكة درامية عالية تذكرنا بتجربة شعرية عربية حديثة مثل تجربة سعدي يوسف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميل عمامي:

طفولــة

حانة خشبية تطل على ليل البحر المتوسط
يقبع الشاعر وحيدا في عزلته
يكرع كوباً من البيرة المكفهرة.
هو الآن مترع بالذكريات
ذكرى رفاقه الصاخبين
يلوّح بنظراته بعيدا عن فضول الخواء
يضجّ الحان الخشبي بإيقاع خلاّنه البعيدين
يشاركهم نخبهم رافعا كوبه نخب أكوابهم
فلا تعانق غير الغياب.
غير عابئ بالمسافة يطلب لهم مزيدًا من القوارير
الباردة مكتفيا بمداعبة رؤوس أصابعه
لخشب الطاولة اللزج المشبع بزبد البيرة
مراتٍ ومراتٍ...
دون أن يتفطن إلى غفوة أصابعه
على طفولة الشجرة.

عبد العزيز الهاشمي:

هذيـــان

الحروف المتأكسدة في رئتيك
الجدران التي تتهاوى خلفك
الليل الذي يعلن السواد أمامك
ما تبقّى من ثرثرتها في كأسك
باب الغرفة الفارغة الذي يسخر منك
أغنيتها القصيرة
صدى الصّوت
طنين الصّمت في رأسك
كلّ المجاز الذي يغرق في عقلك
....
أمّا العنكبوت الرّاكن في زاوية من غرفتك
فلن يذرف دمعة واحدة.
الوقت أضاع عقارب ساعته فثبّتك على جدار،
خالك زمنا فأرجحك
لا تكترث بذلك
أنتما تتراقصان على أنشودة العبث.
في بياض الشيء يتكرّر الصّوت،
في سواد الشيء يتكرّر الصّمت،
أمّا الظّل فقد أضاع صاحبه ما بين البياض والسّواد!

خالد الهداجي:

حين كنت نائما ...

مثل طريق لا نهاية لها،
حتّى لا يطال البصر سوى السراب،
مثل ضوء ساطع حتّى لا تلمح سوى الظلام،
مثل شمس حارقة في العراء...
مثل ليل شتويّ في مدينة مقفرة،
حتّى لا ترى سوى خيالات باهتة،
مثل ستائر سوداء ونوافذ مطفأة،
مثل ذكريات قاتمة،
مثل ذاكرة جوفاء،
مثل رائحة كريهة،
مثل خيانات صغيرة،
مثل شياطين ملعونة ترقص بجنون،
مثل أشباح عارية تخرج من الخزانة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثل قطّ أسود يخرج من الجدار،
شيء مّا مثل كل هذا انتابني في تلك القيلولة،
العقرب الأسود الذي كان يدبّ فوق جسدي النائم،
كان مقتولا بفردة حذاء أمّي !

محمد العربي:

لا أحد سيهتم بأمرك

لا أحد يهتم بأمر الكلاب التي أطلقت عليها رصاصة الرحمة
لا أحد يهتم بأمر قاتلها . . .
(أنت أيضا) لم يعد يهمك الأمر كثيرا . .
فأنت كلب آخر قد يطلقون النار عليه في كل لحظة
أو ربما تصيبه سيارة مجنونة في طريق مجهول
أنت كلب آخر . . .
لا بيت له غير الشوارع يسكنها
لا عمل له غير التغوط والنباح
نهايتك ستكون مثل كل الكلاب في هذه المدينة
جيفة في مزبلة في شارع قذر . .
ولا أحد سيهتم بأمرك . . .

زياد عبد القادر:

النّائمُ وحدهُ ليلةَ الميلادِ

مُزْنة ليل هطلت فوق سطوح الحيّ.
بجعٌ من ورق عُلّق في الساحاتِ. بالوناتٌ وثرياتٌ
في غرف الأولادِ.
أزواجُ المحترماتِ احتملوا شجر الميلادِ وعادوا ثملينَ.
لثلاثين من السنواتِ وأنتَ تراقبُ هذا المشهد:
في الرّكن أناجيلُك ملقاة وعصاكَ المسروقة من سوق الخُردِ المستوردة.
النائمُ وحدهُ قلّب ألبوم العائلةِ:
لا خيط يدلّ عليكَ. لا بنتَ ولا ولدَ. لا خالَ ولا عمّ،
لا أمّ ولا شُبهة إنس.
من أنتَ إذن؟
من سيصدّق أنك لم تُولد؟
أنتَ كما أنتَ، أحطتَ سريركَ بالأشواكِ وأوقدت فتيلكَ،
لم يُوقد.
النّائمُ وحدهُ ظلّ يغمغم في غرفته:
من سيجيئكَ في العاصفة؟
من سيدقّ عليكَ البابَ، يمرّغ وجهه في تربتك
ويدسّ هدية عيدٍ تحت مخدّتكَ؟
العالم قاسٍ وغريبٌ!
اللّيلةَ تقرعُ أجراسٌ وتقامُ الصلواتُ لمولدكَ،
لكنك مازلتَ تنامُ وحيدًا
(لا بنتَ ولا ولـدَ).
غريبٌ هذا العالمُ حقّا:
لو أنّ صديقة ليل أو جارة حيّ طرقت بابك في العاصفة
لاكتشفت أنّ ابن اللّه ينامُ على مقْربةٍ.
مَن طرق البابَ؟
لا أحـدَ.
بمن يحتـــفلون إذن؟

صلاح بن عيـاد :

جرح تحت القلادة

يا أيّتها القلادة لا تبرُقي/ هو الضّوْء كاذبٌ/ كلّ ما على عُنق امرأة/ كصخب الحانة كاذبٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا جرحا تحت القلادة ويا كل الماء على الرّقبة/ من خان من السّحب الشّاحبة فوق كتفي؟

من خان حتّى يبرد المكان مثل طير لم يهاجرْ؟

أحاول تسوية صورة حائطية في الرّوح، من خان؟

يا قلادة مرميّة فوق الجرْح على عُنقها، من خان؟/ من خان من نمل الظّلمة السّائر؟/ من الصّراصير المتعجّبة لقمر يومض؟/ من السّرد الحاجب للمستقبل؟

من خان؟/ من كلّ الجزئيّات في فراشي الشّتويّ / أظلّ هنا أو هناك في الصّدى :

«من خان»/ في الضّوء عينيّ ولم أفهم بريقك يا القلادة/ أَ جُرْح على الرّقبة هو أم ابتسامة على ثَغْرها؟

يا كلّ الماء/ يا أغنياتها الراسخة في الخشب/ يا كلّ امرأة أمرّ إلى فكرة تؤنّثها/ من خان القصائد التي لم أكتب؟/ من خانها فلا تأتي في زحام الماء/ القصائد التي أكتب/ من خانها في ضوْء قلادة لا يُكتب؟

محمد الناصر المولهي :

هبـــــاء

سيشتدّ الحرّ
عليك أن تعرك رئتيك
عليك أن تحتاج إلى قلب
يأخذ شكل مروحة
سيعضّ البرد رئتيك الخضراوين
عليك أن تبتسم للحظّ
وتُقبّل أصابعك المهروسة
كلّ شيء سيشتدّ
عدا قلبك الواقف حزينا
أمام غناء النسوة
كحمار أحمق عند السبّالة !

أمـامـة الزايـر:

درج إلى أنامل «سلفادور دالي»

الايقاع الاسبانيّ يخفق في الشّاشة.
أصابعُ متشابكة تركض في غابات الثّلج.
الأصابع التّي تنطلي عليها حيلة الايقاع تطلّ خلف شراشف غيمة سماويّة
وتوغل في رقصة شبقة.
راقصان يلهجان بتراتيل النّساء
اللّواتي أرخين على صدورهنّ حبّات الرّمل والصّدف الأبيض
مثل أيادي الله البيضاء تماما..
راقصان يكنسان البحر بأصابع «سلفادور دالي»
مثل منارة لا تخطئ اتّجاهاتها إلاّ في لحظة مارقة..
راقصان يستدرجان الضّوء المتعالي
ويصنعان كمينا لونيّا في حديقة الايقاع الخلفيّة.
الرّاقصان يرقيان الدّرج إلى أنامل «سلفادور دالي»
ويسرقان من خطوطها أياد بيضاء.

أنور اليزيدي :

رسالة متخلّدة بالذّهن

اصمت كي لا تصبح الفكرة كذبة.
الآن، وقد تكلّمتَ، فقد صدّقتَها.
سرعان ما ستصمت فتؤمن بها.
تتكلّم ثانية، تتكلّم...
كلمة حذو الكلمة،
كلمة فوق الكلمة،
صار لفكرتك بنيان مرصوص.
لو أنّك صمتّ قليلا لكان لغرفتك شرفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو أنّك صمتّ طويلا لكان لغرفتك باب.

(من أين آتيك بحديقة وأنت بلا جذور؟)

متعبا من كذبك على الكلمات، تجلس بين الجدران، في الوسط تماما، ترفع عينيك: «إنّها السّماء... إنّها السّماء...»

تبني بصراخك سقفا.

انتظر...

دعني أكمل ضحكاتي قبل أن تنادي بالحرّية...

أنت الآن في خلوتك تفكّر في كذبتك. تنظر تحت ثيابك ولا ترى قلبك. (لم أعهدك عبثيّا إلى هذا الحدّ)

أتباعك الثرثارون (والثّرثرة ثلاثة أنواع: كلام لا يجعل الفكرة كذبة، كلام لا يجعل الكذبة كذبة أخرى، والثّرثرة صمت كاذب) في الحانات يغطّون العورة بالخمرة (أوراق التّوت أكبر من أوراق الكرم، إذن عورة آدم أكبر من عورة ماركس. قولوا لأبي نوّاس إنّ هذا مجرّد تبديل وظائف لا غير) ويتقيّؤون الفكرة.

ما أخلص أن تأكل قيئك...

لكنّ الوادي نذل...

فحين كفروا بالجنّ (والجنّ كذلك فكرة، ذنبها أنّها أقدم منهم) تقيّأهم دون أن يلتفت خلفه.

سفيان رجب:

الشّاعــر

عاش بين فخاخ من الأخطاء
يذكر أنّ أحدها انطبق على ساقه
لكنّه قطعها، وظلّ يمشي أعرج.
يذكر أنّ أصابعه،
غفت على أوتار كمنجة
قدّت من أمعاء ذبائحهم
لكنّه أيقظها بجرس شعريّ
وضّأها بماء النّار،
وأكل خبزته كأيّ مخلوق حرّ.
يذكر أنّه نسي شفتيه مقطوعتين
على طبق من نحاس
جنب سكّين ونصف فاكهة
لكنّه ظلّ يغنّي للنّاس والخبز والوردة.
يذكر أنّه صحب الشّيطان
ليقول له :
- إنّ الله جميل!

صابر العبسي:

لا شيء آخر يحدث

لجأت إلى غابة اللّوز أشكو
برابرة هيّؤوا الخلّ لي
بدل الماء والسّمّ قبل الولادة
أشكو تلامذة يلعنون العروبة والمتنبّي
فأصغيت
أصغيت ملء قشعريرة
إلى طقطقات كما الفأس
قد خلتها في عظامي التي تمّحي الآن
لا شيء آخر يحدث : لا ...
إنّها الشّجرات تودّع أوراقها.

وليد التليلي:

ما نسيته هناك

الأجمل هو ما تنساه دائمًا
الأكثر حياة هو ما دفنته هناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسماء التي سقطت من مفكّرتك حين بدأت الكتابة
التّجاعيد الشّاخصة إلى السّماء في انتظار المطر
الأصابع التي تسقي القمح بالعرق من أجل الخبز
النّساء العائدات من جنازة الفتى
المرأة التي تكتب رسائلها بالعطر
الرّجل الذي طرده صاحب العمل، والبنت التي كبرت في غيابه
حارس المدرسة، عصا المعلّم
الحكايات التي نسيتها في غمرة الدّهشة
كلّها بقيت هناك، مع كلّ تلك الأشياء الجميلة
التي يخلّفها الأولاد في طريقهم
. . . ليصبحوا رجالا.

نــزار الحميـدي:

قـــرار

أتحدّث إلى النّاس الذين لا يجرحون النّاس
وإلى العصفور الذي يسرق القمح من الحقول
وإلى القطّ الذي يخدش الطّفلة الصّغيرة
عندما أقرّر الصّمت
سأنصت إلى العصفور الذي لا يكفّ عن التّغريد
ولا يختار إلاّ القُمَيْحة التي لن تعيش طويلا
سأنصت إلى القط يخدش الطّفلة الصّغيرة
ويشرب الحليب،
ويقفز فوق الأسرّة،
ويضيع في أرجاء البيت،
وينام تحت الأغطية.
ولن أكلّمك أيها الموت الجشع
سأتحدّث إلى الطيبين فيشيرون بأصابع مرتعشة
إلى القطّ الذي دهسته بسرعة. . .

أشرف القرقنــي:

وصيّـــة

لا. . .ليس ضوءا ما أمدّ يدي في الفضاء
لألحقه
ولا فكرة طائر ثقلت موازينه
فاصطنعت جناحين وانسكبت في الهواء الخفيف
إنّها قبلة خلّفها فلاّح عجوز ساعة موته
قبلة أحاول الآن عبثا أن أستدرجها . .
لكلب ينام وحيدا في العراء.

صبري الرحموني:

العلاقات الدولية

أو السكين التي لم يحملها «تشارلز مانسن»

البعوضة التي شربت دمك أصبحت فيلا من فرط ما شربت . . .
فيلا يتجول بين عواصم الثلج تحت معطف مزركش
وتحت رداء أبيض في الدوحة و بيت الله كذلك . . .
. . . .
أما أنت أيها النائم الآن في العناية المركزة
عليك كي لا تغضب العالم الوحش :
أولا: أن تستسلم للطبيب الفاشل الذي أتوا به لينعشك.
ثانيا :أن تضع البعوضة والفيل في درج النسيان.
ثالثا(وهذا المهم): أن تخفي أضلعك تحت الغطاء
وتجفف أنهار الحزن التي في عينيك وترفع علامة النصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كي تروجك الكاميـــرا جيدا لأسواق البعوض المنتظرين . . . .

عليك بكل هذا،

مادمت نسيت أن تحمل سكينك بين يديك

عندما كان الوقت ممكنا لهذا!

السيد التوي :

الغزال الصّغير

يقفز الغزال الصّغير عاليا

أعلى من حلمٍ طائشٍ

يركض بعيدا

أبعد من نظرة راعي غنم آخر المساء

عينُ الماء تمدّ رموشا فضّيّة لترى الغزال الصّغير مغمَضَ العينين

أوراق «القُطفْ» تخلع عنها رداء السَّكِينة

أسمع صدى جرسها في بندقيّتي

بندقيتي تنطّ مذعورة بين أصابع باردة

يدها الحمراء تقرصني بقوّة

رفاقي أخرجوا من حناجرهم صيحات لعْنٍ

رشقوا ريشهم الأسود في عنقي

شمس الصّباح تلمّع حبات الرّمل بفرشاة ناعمة

عجلات السّيارة تمحو ملامح وجهها على الأرض.

في حين كان فرح الغزال الصّغير يُلين قلبي القاسي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• صابر العبسي
ـ مواليد 1979
ـ شاعر وأستاذ في اللغة الآداب العربية ومنشط ثقافي
ـ له كتاب شعري بعنوان «الوردة في منديل أبيض».

• أمامة الزّاير
ـ مواليد 1983
ـ شاعرة وأستاذة في اللغة والآداب العربية منشطة ثقافية ببيت الشعر التونسي
ـ لها كتاب شعري بعنوان «العالم حزمة خيالات»

• نزار الحميدي
ـ مواليد 1983
ـ شاعر وأستاذ في اللغة والآداب العربية ومنشط ثقافي
ـ صدر له كتاب شعري بعنوان «بقايا نعاس»2012.

• أنور اليزيدي
ـ مواليد 1984
ـ شاعر وأستاذ في اللغة والآداب العربية ومنشط ثقافي
ـ له كتاب شعري بعنوان «مياه مؤجّلة».

• خالد الهداجي
ـ مواليد 1978.
ـ شاعر وأستاذ في الفلسفة ومنشط ثقافي
ـ له كتاب شعري بعنوان «مجرّد رائحة لا غير».

• سفيان رجب
ـ مواليد 1979
ـ شاعر ومنشط ثقافي
ـ له كتاب شعري بعنوان «كالبرتقالة فوق مائدة الفقير».

• جميل عمامي
ـ مواليد 1980
ـ أستاذ في التّاريخ ومنشط ثقافي
ـ له كتاتب شعري بعنوان «وحيدًا في العالم كشجرة».

• السيد التّويّ مواليد 1974
ـ أستاذ في اللغة والآداب العربية.
ـ صدرت له مجموعة قصصية بعنوان «لا تنس أنك من يحرّك الكأس».
وله رواية ومجموعة شعرية وبحوث عديدة.

• زياد عبد القادر
ـ أستاذ في التنشيط الثقافي والشبابي.
ـ مواليد 1979
ـ له كتاب شعري بعنوان «بهجة اليأس».

• محمّد العربي
ـ أستاذ في اللغة والآداب العربية
مواليد 1985.
ـ له كتاب شعري بعنوان «هكذا تبدو حياتي».

• صلاح بن عياد
ـ أستاذ في اللغة والآداب الفرنسية.
ـ مواليد 1977.
ـ له كتاب شعري بعنوان «أيها البرّاق الكامن في السّواد».

• عبد العزيز الهاشمي
شاعر وقاص
مواليد1985
أستاذ في اللّغة و الآداب العربيّة.

• محمد الناصر المولهي
شاعر من مواليد 1987
أستاذ في اللغة والآداب العربية

• صبري الرحموني
شاعر تونسي مواليد 1981
منشط ثقافي

• وليد التليلي (أستاذ في التاريخ والجغرافيا)
شاعر تونسي
مواليد 1985.
له كتاب شعريّ بعنوان «ليس للغرباء نظام».

• أشرف القرقني
أستاذ في الرياضيات
مواليد 1989.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

قــراءة إنشائيّة فــي بائيّــة أبــي نــواس

علي الغيلوفي/باحث، تونس

النــص: (البسيط)

1-يَا خَاطبَ الْقَهوَةِ الصَّهبَاءِ يَمهُرُهَا ... بِالرَّطْلِ يَأْخُذُ مِنهَا مِلأَهُ ذَهَبَا
2-قَصَّرتَ بِالرَّاحِ فَاحْذَرْ أَنْ تُسَمِّعَهَا ... فَيَحلِفَ الْكَرْمُ أَنْ لاَيَحمِلَ الْعِنَبَا
3-إِنِّي بَذَلْتُ لَهَا لَمَّا بَصُرْتُ بِها ... صَاعًا مِنَ الدُّرِّ وَاليَاقُوتِ مَا ثُقِبَا
4-فَاسْتَوْحَشَتْ وَبَكَتْ فِي الدَّنِّ قَائِلَةً ... يَا أُمُّ وَيْحَكِ أَخْشَى النَّارَ وَاللَّهَبَا
5-فَقُلْتُ: لاَ تَحْذَرِيهِ عِنْدَنَا أَبَدًا ... قَالَتْ:وَلاَ الشَّمْسَ؟قُلْتُ:الْحَرُّ قَدْذَهَبَا
6-قَالَتْ: فَمَنْ خَاطِبِي هَذَا ؟ فَقُلْتُ: أَنَا ... قَالَتْ: فَبَعْلِي؟ قُلْتُ: الْمَاءُ إِنْ عَذُبَا
7-قَالَتْ: لِقَاحِي، فَقُلْتُ: الثَّلجُ أُبْرِدُهُ، ... قَالَتْ:فَبَيْتِي،فَمَا أَسْتَحْسِنُ الْخَشَبَا
8-قُلْتُ: الْقَنَانِيُّ وَالأَقْدَاحُ، وَلَّدَهَا ... فِرْعَوْنُ، قَالَتْ: لَقَدْ هَيَّجْتَ لِي طَرَبَا
9-لاَ تُمْكِنَنِّي مِنَ الْعِرْبِيدِ يَشْرَبُنِي ... وَلاَ اللَّئِيمِ الَّذِي إِنْ شَمَّنِي قَطَبَا
10-وَلاَ الْمَجُوسِ فَإِنَّ النَّارَ رَبُّهُمُ ... وَلاَ الْيَهُودِ وَلاَ مَنْ يَعْبُدُ الصُّلُبَا
11-وَلاَ السَّفَالِ(1)الَّذِي لاَيَسْتَفِيقُ وَلاَ ... غِرِّ الشَّبَابِ وَلاَ مَنْ يَجْهَلُ الأَدَبَا
12-وَلاَ الأَرَاذِلِ إِلاَّ مَنْ يُوَقِّرُنِي ... مِنَ السُّقَاةِ وَلَكِنْ اسْقِنِي الْعَرَبَا
13-يَا قَهوَةً حُرِّمَتْ إِلاَّ عَلَى رَجُلٍ ... أَثْرَى فَأَتْلَفَ فِيهَا الْمَالَ وَالنَّشَبَا (2)

أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت، ط2، 2009، ق36، ص29.

المقدمـــــة :

تهدف القراءة إلى الوقوف على إنشائية القصيدة مبنى ومعنى. وهي إنشائية نابعة من تقاطعات لغوية وبلاغية وإيقاعية سُخّرت مجتمعة، في خدمة الدلالة. والدلالة نفسها استخدمت للتعبير عن وجهة النظر الفنية من جهة ووجهة النظر الفكرية من جهة ثانية. ومن أهداف القراءة، كذلك، الوقوف على وجوه الإبداع في شعر أبي نواس من خلال البائية، والتعرف على خصوصية القصيدة من جنس الخمرة. فما هي إضافة أبي نواس في هذا الجنس الشعري المخصوص؟ وكيف تعامل الشاعر مع بنية القصيدة الخمرية؟ وما هي دلالاتها الفنية والفكرية؟

التحليـــل :

النص في عرف النقد العربي القديم، قصيدة. وهي تعدّ ثلاثة عشر بيتا. ولعلها من أشهر خمريات أبي نواس شاعر «جنس الخمرة»، مجدّد فيه مبتدع. وردت على البحر البسيط، بحر مزدوج التفعيلة: (مستفعلن، فاعلن). ولعل هذا الازدواج يخفي ازدواجا في التصورات والأفكار.

خلت القصيدة الخمرية من أي شكل من أشكال المقدمات لأن الشاعر مشغوف بالبحث عن اللذة لم يشأ أن ينغصها بما يفسد عليه المرام. فكان الدخول المباشر في جوّ الخمريّة وما يفرضه من أدبيات يوليها أبو نواس ما تستحقّ من العناية.

خلت القصيدة، إذن، من كلّ تقليد يربط أبا نواس بالموروث الشعري باعتباره مؤسسا لهذا الجنس الشعريّ شكلا ومضمونا، وبنية ومعاني ودلالات. ولعلّ ما يؤكد سلامة الرأي أن القصيدة في جوهرها حوار بين الخمرة التي جسّدها ضمير المؤنث الغائب «هي» وبين «أنا» يختفي وراءه الشاعر الفنان مبدع القصيدة لذةً في مذاق الخمرة. تبنّى الأنا المحاورُ موقف مُحاورته «الخمرة» وأيّدها في ما ذهبت إليه وإنْ عبْرَ التعاطفَ، ويظهر ذلك في كثرة الصفات التي تزري بمن لا يعترف بفضل الخمرة ولا يقدّرها حقّ قدرها. والأوصاف دالة عليهم، استثني المتكلم «أنا» منهم على لسان الخمرة، فاكتسى فرادة وفذاذة هي نهج أبي نواس في فخره بنفسه وهو ينشد اللذة من خلال الثورة على القديم في معاني الخمرية. قامة شعرية تبني شعرية القصيدة على نحو مخصوص في بنية ثلاثية مبتكرة مكوناتها على النحو التالي:

البيت: 1 - 2 = الازراء بمن تقدم لطلب الخمرة بمهر زهيد.

البيت: 3 - 13= صفة من يستحق الخمرة.

البيت: 4-5-6-7-8-9-10-11-12= حوار بين الشاعر والخمرة.

وردت البنية متداخلة. ولعل في ذلك ما يدلّ على تداخل خواطر الشاعر وهو يخاطب الخمرة ويبثها شجونه معليا من شأنها وشأنه باعتبارهما يستمدان قيمتيهما من العلاقة الوطيدة بينهما على مستوى الواقع والخطاب. فكيف أزرى الشاعر بمن أزرى بالخمرة؟ وما هي المعاني التي استقطبت الحوار؟ وما هي دلالاته؟

افتتحت القصيدة بمثل ما اختتمت به، نداء موجّه مرة إلى «خاطب القهوة» في مطلع القصيدة، ومرة أخرى إلى القهوة ذاتها. ورد المخاطَب المُنادى في البداية «يا خاطب» مفردا دالا على الجمع باعتباره يجمع نماذج كثيرة ممن لا يقدرون القهوة ولا يفهمون «الكأس ما تجدي»، فقد سقط في الامتحان إن اعتبرنا المهر امتحانا. طفف الميزان بلغة التجّار الحاذقين المتحايلين. يمهرها رطلا وينال نظيره ذهبا. خضع لقيم التبادل التجاري فكبا به جواده، فوقع فريسة لأبي نواس ليشبعه إزراءً موجعا. جهلا منه، لا يقدر الأشياء حقّ قدرها إن اعتبرنا الخمرة من عالم الأشياء. وقد نفى الشاعر ذلك بقوله(3): (البسيط)

حَاشَا لِدُرَّةَ أَنْ تُبْنَى الْخِيَامُ لَهَا

وَأَنْ تَرُوحَ عَلَيْهَا الْإِبْلُ وَالشَّاءُ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد ورد النداء في الختام «مسكا» موجها إلى القهوة وقد أقهت شاربها عن كلّ فعل إلا ما أتلف من المال، حلالا في عرف أبي نواس شاعر اللذة ينشدها بالتّالد والطّارف مما ملكت يداه. سمت الخمرة إلى مقام الإنسان «العذراء» تُطلَب بمهر معلوم يسع ما يسع من المكاييل. لم يسمّها الشاعر بالاسم، بل كنّى عنها ووصف. فصفة الصهباء محيلة على اللون تكررت في أكثر من مقام. يصفها دون أن يسمّيَها «إجلالا وتكرمة»، يرفع من شأنها إزراء بمنافس على النقيض من شاعرنا يتوسّل. فلا يظفر إلا بنقصان القدر والحطّ من الشأن وقد تجرّأ على شرط الكفاءة في الزواج، شرط تمسّك به الإمام أبو حنيفة مخالفا بقية المذاهب السّنيّة. ظاهرة الالتفات في الخطاب لافتة، لعلّها من متطلبات الإزراء بالخصم «يمهرُها، يأخذُ، قصّرْتَ، فاحذرْ..» تغيير في الضمائر والمخاطب واحد. تناقصَ قدرُه، فجفته الضمائرُ. اختلّ توازن الشاعر والخمرةُ يُزْرَى بها. وقد أزرى بها من لا يدري للخمرة من فعل في النفس والوجدان والأفكار. ألا تكون ظاهرة الالتفات ردّا على من التفت عن الخمرة يخاطبها بما لا يناسبها. فالتفت الشاعر عنه نيابة عنها يرفع مظلمة من صنيع الجاهل لا يدري «الكأس ما تُجدي» (4).

لقد رُتّبت الأفعال في الوحدة الدلالية الأولى ترتيبا زمنيا فيه اطّراد واسترسال: «يمهرها، يأخذ، قصّرت، احذر، يحلف». تحكي الأفعال، على هذا النحو من الترتيب، قصة الشاعر مع الخمرة التي استمرّت بما في الفعل المضارع من معنى الاستمرار والاسترسال في الزمن، زمن غير متقطع ذلك هو الزمن الذي يعيشه الشاعر رفقة الخمرة، تمسح حيّزا مهمّا في حياته. بل إن ترتيب الأفعال يوحي باستمرار القصة من بداية القصيدة إلى نهايتها. إنها حياة الشاعر، زينتها معاشرة الخمرة، تنقطع بانقطاعها. تنتهي هذه بزوال تلك. علاقة جدلية بين أبي نواس والخمرة. تكتسب حياته رونقها وبريقها باللذّة يطلبها وإن أغلى في المهر.

يخشى الشاعر على الخمرة، إن هي سمعت بتقصير المخاطب «هو» في حقها أن يحلف الكرم، فينعدم العنب، والخمرة سليلته. الربط بين الحدثين ربط عليّ منطقيّ: «تسمع.. فَيَحلفَ..» سبب فنتيجة محتومة. ولعلّ من أشقّ الملمّات على الشاعر انقطاع سبب اللذة، سبب الوجود أصلا، وهو الجسور في طلبها.

بين الإزراء بالخمرة في بداية القصيدة والحوار، بيت التخلّص، يشهد للشاعر بالبراعة فيه. سلاسة في الانتقال تعكس سلاسة القهوة في الحلق. وهو تأكيد قاطع «إنّي بذلت»، يتعهد به الشاعر مهرا للخمرة تطلب فتُمهر صاعا. وليس أفضل من الدّرّ والياقوت مهرا للعذراء تزدان به فتشعشع ويزداد بريقها ونورها. إنه مهرٌ يشهد للشاعر بالخلاص من مكبلات الحياة المادية طلبا للّذّة. وما فعل البذل إلا دليل على التشبث من جانب الشاعر يقابله التشبث ذاته من قبل الخمرة. لا يوحي المكيال «صاعا» ولا مادته «الدر والياقوت» بسلّم القيم الخاضع للتبادل والقيمة في مقابل البضاعة. حاشا للخمرة في شعر أبي نواس أن تُخضع لقيم التبادل التجاريّ، وإنّما هو الرفع من الشّأن والقدر بما في فعل «بذلت» مؤكّدا الحرص على الفوز بعذرائه إن جاز التشبيه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الوحدة الدلاليّة الثانية، يطول الحوار بين الشاعر والخمرة موحيا بحوار بين بني البشر «الأنا» الذات الشاعرة، تغرق في فنّ شعريّ يتّخذ من الخمرة موضوعا للوصف، وصفاتها مجالا للغزل مفضية إلى موقف من الأديان جليّ يدّرع اللفظ ومعانيه، يظهر ويختفي، وله في الدلالات تباريح. القصيدة من هذا المنظور، قصّة، بطلاها: الخمرة المرْغوب فيها من جانبين: خاطب مُزر لا يفقه معنى المهر، بل يقيم وزنا لقيم التبادل الماديّ، وخاطب حريص على أمرين: إرضاء ميله إلى اللّذّة أوّلا، وإرضاء فنّه القائم على معنى التفرّد والرّيادة، وقد استمال الخمرة بعواطفه المتأجّجة. إنّه الوجدان يمكّنه من النّفاذ إلى مكنونات الأشياء. خاطب القهوة بجهله يزيحه خاطب متمرّس، عاطفته متأجّجة دوما نحو اللذة. ينشدها حيثما وُجدت

فينعم بها أينما ثقفها. إن الفرق بين الخاطبين لا يقاس «بالمعايير الأخلاقية» حاز من الصفات ما حاز، مكارم أخلاق وحسن صفات. بل إنّه فوق الأديان وفوق الصفات، لا يقيم وزنا للمال يتلفه تعقبا لآثار اللذة. إنّ التصنيف بمعيار الصفات جرّنا إليه التفريق بين خاطبين لمخطوبة واحدة. خاطب غارب وقد أفل نجمه، وآخر محبّ ولهان متربّص بلهيب العشق ينفق من أجله «المال والنّشبا». إنها الخمرة بمياسمها الإنسانية وأفعالها البشرية، تخاطب الإنسان وتغرق الخطاب في جدال ومنطق يعجز عنهما متكلّمة العصر وفلاسفته حول مصير الإنسان، معجمه من قبيل الجزاء: «النار، اللّهب، الحرّ، الهجير». نابت الخمرة عن الشاعر في التعبير عن الخواطر، كالشاعر تماما، تنبذ الخوف من المصير والتفكير فيه. إنّه البحث عن اللذة، يعيش من أجلها الشاعر مطلبا رئيسا في الخمريات.

ما يوطد صلة القصيدة بالقصة، المكان الذي دار فيه الحوار. الخمرة في الدّن تُحمى بالنار ليذوب العنب، وقد بصُر بها الشاعر، فيرقب الموقف. فتبثّه شجونها وقد آلمها الحرّ وهو منبوذ. ينفي الشاعر الحرّ وبواعثه بما سخر له من أدوات النّهي والنفي(لا الناهية – لا النافية) تتعاضد لِتبدِّد عوامل الخوف. يدعو الشاعر الخمرة إلى عدمَ الخوف من المصير عقيدةً يعتنقها تسهّل عليه طلب اللّذة في كل الأحوال والظروف. تبدي الخمرة مخاوفها من المصير المحتوم، يقابلها الشاعر بنفي مطلق بقوة الأداة النحوية عوامل شديدة في القضاء على الخوف. ولعلّ في التركيز على معجم النّار وما يحيل عليه من بداوة كالحة تخشاها الخمرة مصيرا يقرف منها الشاعر متمسكا بعيش ظليل، لينُ الحضارة عنوانُه، والمدينةُ مكانُه بعيدا عن البيوت التي ترفع على «الخشب» في إشارة إلى الخيام. يلتقي الشاعر والخمرةَ محبوبة مطلوبة في ميولات نفسية واجتماعية، المكانُ محدّد في رسم معالمها.

يسترسل الحوار بين الطرفين: المخاطب والخمرة، وقد استمعت الأخيرة إلى ما يطمئن من شرّ الحرّ ولفحه. تتساءل فيما بعد عن المحاور المخاطَب. فإذا هو «أنا». وقد انتقل الخطاب من اسم الاستفهام «مَنْ» إلى اسم الإشارة «هذا» إلى ضمير المتكلم المفرد «أنا»، بما في الانتقال من التدرج في التعريف الذي يقرّب الصورة ويزيح المعمّى انطلاقا من الإبهام وصولا إلى رسم الصورة المثلى التي تليق بخاطب محاور للخمرة. تتوثّق الصلة بين الخمرة وذات الشاعر وطيدة العرى قائمة على نشدان اللّذة في صيرورة يحرص الشاعر على دوامها.

إنّ استراتيجية الخطاب هادفة مقصودة نابعة من شعرية القصيدة وجهازها اللغويّ الذي وظّف الأدوات النحوية في بناء العلاقات الإنسانية الخاضعة لمواصفات عبّرت عنها الخمرة مرّة بالايجاب «العربيد» وأخرى بالسلب «لا المجوس» وثالثة بالاستثناء «إلاّ من يوقّرني».

يوحي الحوار الذي دار بين الذات الشاعرة والخمرة بما يدور بين خاطب راغب ومخطوبة مرغوب فيها من سبل التعارف قصد التّمكّن. أسئلة ظاهرها البساطة في أساليب التعبير قصد التعرف على طرائق المعاشرة، وباطنها دلالات ومواقف يسوقها الشاعر من الأديان والعلاقات والروابط بين بني البشر. تسأل الخمرة عن الخاطب «مَنْ» يكون، فيأتيها الجواب «أنا» المتفرد الفذّ جمع من الشروط فأوعى. ثم تتساءل عن «بَعْلي؟»، فيأتيها الجواب من جنس ما يبرد ظمأ العطشان «الماء إن عذبا». بعل من جنسها عذوبة يدفع عنها عوامل الحزن ويبعث فيها الانتشاء بمعالم الجمال. تسأل عن «لقاحي؟»، فإذا هو من جنس ما تريد «الثلج أبردُه». ولعلّ في ذكر الثلج موقفا من البادية ينبذها وانحيازًا إلى لوازم العيش في الحضر بعيدا عن عوامل الحرّ ولفح الهجير. تنتهي أسئلة الخمرة بالاستفسار عن «البيت» وقد حدّدت إعراضا عن ضرب من البيوت تأباه، فعبّرت عنه بالنفي «فما أستحسن الخشبا».

انتقل الخطاب من خطاب بين جنسين من البشر إلى خطاب ملتصق بالخمرة انطلاقا من الاستفهام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخير. فالبيت هو الأقداح. ولكنّها أقداح قد زامنت الدهر «ولّدها فرعون» وما يوحي به الاسم من معاني القدم والعظمة. وهي معاني حفلت بها خمريات أبي نواس. فهذه الكؤوس والأقداح تطرب النفس وتحرّك شجوها. خمرة تطرب للكؤوس والأقداح المعتقة من عهد فرعون وهو قِدَم يستوعب العظمة التي جسدها فرعون. ولعلّ في تضخيم الأقداح بنسبتها إلى فرعون ما يشي بنكران الأديان، وقد ذكرها على النحو التالي: المجوس، اليهود، عبّاد الصّليب. وفي المقابل تتمسك الخمرة بحقّها في أن تسقى «العربا». وقد حددت أصنافا من البشر لا يستحقونها بذكر صفاتهم «العربيد، اللّئيم، السّفال، غرّ الشباب، من يجهل الأدب، الأراذل». وهي قائمة مغلقة متصلة كأشدّ ما يكون الاتصال بالناحية الأخلاقية. وهي إشارة إلى شأن الخمرة الرفيع المتمسك بصفوة الناس خُلُقا لأنها خمرة من جنس مخصوص تؤمن بالجمال وتتمسك بثقافة عربية ينتصر لها أبو نواس على لسان الخمرة، وقد عرّفها بأعلى درجات التعريف «الألف واللام» «العربا».

لقد نفت الخمرة عن الذات الشاعرة الصفات المرذولة وقد استثنته من الممنوعين من معاقرتها بتشبّثها بالأدب صفة لشاربها. خمرة ذات وصفات، تحدد صراحة صفات شاربها متوخية النفي أسلوبا «لا ولا» وقد تكرر تسع مرات بما في التكرار من حرص على التقليص من قائمة «المترشحين» لخطبة الخمرة. وهي لاءات تدلّ على مؤثر الإزراء بمن لا يقدرها حقّ قدرها من جهة، وقوة الشخصية، لها من الرأي ما لها، تفرضه فرضا. وهي خمرة تنشد كمالا لا يرقى إليه إلا الراسخون في الأدب. وهي صفة الشاعر المتفرد الفذّ. أشارت إليها وهي تقصده دون سواه. حددت الخمرة صفة شاربها «لا يجهل الأدب»، فردّ عليها الشاعر بتحديد يكتسي تعميما «حُرِّمت إلاّ على رجل أثرى فأتلف فيها «المال والنّشبا». وهي صفة الفتى المقبل على اللذة ينفق فيها ثروة، بل إنّ ثروته مخصصة لتتلف على اللذة مطلبا مؤكدا. وهو رجل يعتنق سلّما من القيم ركيزته الجدّ في طلب اللّهو.

اتّسمت القصيدة ببنية مفارقة تنأى بها عن تقاليد الشعر وتنزلها في مجال من الابتداع وتنويع المطالع الشعرية فيدخل الشاعر في المضمون بعيدا عن المقدمات التقليدية المألوفة.

في الوحدة الدلالية الثانية من القصيدة، موقف من أصناف من الناس «العربيد، اللّئيم، السّفال، غرّ الشباب، من يجهل الأدب، الأراذل». تصنيف قائم على سلّم من القيم منبوذ يكاد يحوز إجماعا بين طبقات المجتمع. وفي الوحدة، أيضا، موقف من الأديان والملل «المجوس، اليهود، يعبد الصّلبا». وقد نأى بنفسه عن ذكر الإسلام. ولعل في ذلك ما يشي باعتراف بالإسلام دينا ينبذ التعصّب. وربّما أحجم عن ذكره حتى لا يُغرق القصيدة في جدال لا تحتمله، والرجل يدافع عن اللذة وإن ناقضت ما جاء به الإسلام. منعت الخمرة شاربها أن يكون مجوسيا من عباد النار وقد صرحت بذلك في خضمّ الجدال «أخشى النّار واللّهبا» «فإنّ النار ربّهم». توسّعت الخمرة في صفة المجوس وضيّقت في صفة اليهود والمسيحيين. وصرف النظر عن ذكر الإسلام. إن الخمرة بوعيها لم تشأ أن تمسّ الأديان السماوية بما يشينها فأحجمت عن الذكر بما يقيم الدليل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على خصوصية الخمرة ثقافة وفكرا. تصرح الخمرة مستدركة، بعد تعداد الممنوعين من اللذة، «العربا»، بما في ذلك من دلالة الاعتزاز بالأصل في ردّ واضح على الشعوبية التي تفاضل بين الشعوب. فإذا بالفائز باللذة أديب، عربيّ، رجل... وهي صفات أبي نواس بلا منازع. والقصد من تنكير«رجل» التعميم وتوسيع دائرة طلاب اللذة، حتى تشمل كل من يحمل الصفة على وجه الإطلاق والتعميم. حُصرت الرجولة مبدأً في العرب انتصارا للأصل وإزراءً بغيرهم من الملل والأديان والثقافات. يلتقي أبو نواس والخمرة في الصفات ذاتها التي لا يرتضيها ولا ترتضيها. تطابق تام في وجهات النظر وفي تقدير الأشياء، باعتبار الشاعر ناطقا بلسان الخمرة على مستوى الفنّ الشعريّ. فالرأي رأيان. ووجهة النظر وجهتان. اتحدتا حتى لا انفصام بينهما، اتحادَ الخمرة بالشاعر استكمالا لمعاني الرجولة فيه. تستبعد الخمرة من سجلّها من يوحي اسمه بالعذاب «النار» والإكراه «اليهود» والحزن «إن شمّني قطبا». لا مكان في عقيدة أبي نواس لمظاهر القتامة والحزن والإكراه والخوف من المصير. لذلك، استبعدت الرّاح مجموعة من الممنوعين من الشّرب. واستثنت من يوقّرها، عنوانه الطّرب، والأدب من مكونات ثقافته. ولعل في الاستدراك «ولكن اسقني العربا» ما يشير إلى لغة الثقافة المقصودة، لغة الأدب. وما فيها من الإلماح إلى أبي نواس الشاعر العارف بفنون الأدب.

في القصة، قصة الخاطب مع الخمرة، توفّرت جميع عناصر السرد. مكان يتمثل في البيت: الأقداح المعتقة من عهد فرعون وما تحيل عليه النسبة من التعلق بطيب الحضارة وفنّ اللّهو، وزمان: لا شمس فيه ولا حرّ، فتحلو الأفعال والأحداث الجسام من سهر ولهو طلبا لمغامرة اللّذّة، وبطل يتقاسم دور البطولة فيه: جنسان شارب ومشروب، شارب حريص على اللذة جسور، ومشروب خصيصته اللون الصافي، لون الماء والثلج. وخاتمة مقومات القصة، الشخصيات تتهاوى تحت وقع الشروط المجحفة في «الترشّح» لفعل الشراب.

تنشد الخمرة شاربا على مقاس معين، لا هو بالمتديّن المتزمّت في الدين، ولاهو ممّن سفلت أخلاقه فبات عربيدا لئيما.

إنه صورة من الكمال، باحث عن اللذة يتعقبها بالتّليد من المال والطريف، دون أن يبخس الخمرة حقّها يمهرها ويستردّ المهر أضعافا مضاعفة. تلك هي صورة الشارب والمشروب أغرب فيها أبو نواس معبّرا عن إحساسات وجودية في الردّ على التزمّت المقيت يسلب الإنسان حقّه في الحياة.

إنّ دوافع اللذة والطرب هي التي أملت شروط المنع والقبول. فاز العنصر العربي بها باستدراك يأخذ بعين الاعتبار ميولات الشاعر العاطفية والنفسية والثقافية.

أُختتِمت القصيدة بمثل ما بُدئت به: النداء «يا خاطب»، «يا قهوة». في النداء الأول إزراء بالموصوف، وفي النداء الثاني إنصاف للموصوفة ورفع من شأنها. وبين النداءين، مسافة من الجدل والأفكار والتصورات الوجودية والكلامية. ذلك هو منهج أبي نواس في الإشارة والتلميح يخفي ما يعتقد مثلما يسمي الخمرة قهوةً كناية عن بعض صفاتها. تنوب الأسماء الثواني في شعره عن الأصول. شعرية القصيدة في التلميح والرمز دليل على شاعريّة مجدّدٍ في الأجناس مبتكر.

الخاتمــــة :

تعدّ البائية موضوع القراءة ابتداعا في البنية بخروجها عن مألوف البنى في الشعر العربي القديم من جهة، وابتداعا في المضامين من جهة ثانية. وقد وُظف الحوار لربط القصيدة بالقصة، قصة الشاعر مع الخمرة وقصة القصيدة مع الجنس الشعري الذي احتوى المضامين الشعرية وأطرها. وبهذه القصيدة ومثيلاتها في الديوان، ابتدع الشاعر جنسا شعريا مستقلا مؤسسا على قواعد من الابتداع تشهد للشاعر بشعرية فذّة تنزّل الخلق والابتكار منزلة مخصوصة في سياق الثقافة العربية، الشعر ركن رئيس فيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتسمت القصيدة ببنية مفارقة تنأى بها عن تقاليد الشعر وتنزلها في مجال من الابتداع وتنويع المطالع الشعرية فيدخل الشاعر في المضمون بعيدا عن المقدمات التقليدية المألوفة. فاستمع الشاعر لنبض الخمرة وهي تحاوره حوارا يذكر بمقولات الفلاسفة التي تحمل على الإقناع بأطروحاتهم. يدافع الشاعر عن أطروحته في بناء عالمه الشعري من خلال المضامين المبتكرة ليبلّغ آراءه وأفكاره مبثوثة في الخطاب الشعري. لم يغفل الشاعر عن رأيه في طريقة العيش، فهو ينفر من البيئة الصحراوية العربية، وينحاز إلى لين الحضارة «الحرّ، الثلج» في الحاضرة بغداد. وهي ثنائية لافتة في خمريات أبي نواس. والقصيدة، إلى ذلك، موقف من الثقافات والأديان «المجوس، المسيحية، اليهود» ينحاز الشاعر إلى العربية منشأً وثقافةً مرتبطة بمفهوم الرجولة في علاقتها بتوقير الأدب ورجالاته. مواقف وتصورات بثّها الشاعر في خمرية ارتبط الخطاب فيها بفنّ الحوار. ثقافة عربية متأصلة تحاور جوارا ثقافيا متنوعا، حسمت المفاضلة فيه الخمرة بانحيازها للعربية ثقافة. وهو موقف الشاعر وإن بتخفٍّ. سكت الشاعر عن الإدلاء بالموقف فنابت عنه محاورته «الخمرة» بصفاتها وبجرأتها في الرفع من شأن الأدب العربي في تقابل واضح مع ثقافات مجاورة. ولعلّ القصيدة من هذا المنظور ردّ على شعوبية قائمة على الحطّ من العربية وعلى تضخيم لثقافات أخرى تعيش على تخوم أرض العرب. نفر منها أبو نواس وانتصر للعرب عرقا وثقافة.

على البحر البسيط، وردت الخمرية. وهو بحر يزيد من شعرية القصيدة سهولة في الغناء وسرعة في الإطراب. وبالباء رويّا نُغّمت القصيدة، صوت من أحرف الذلق والشفوية يؤصل الخمرية في «عروبتها» مضمونا وإيقاعا.

أسّست البائيةُ بنيةً مبتكرة لجنس الخمرة مستقلا عن غيره من الأجناس. وقد وُظف فيها الحوار للتعبير عن وجهات النظر الفكرية في تلافيف الخطاب. يحضر الفكر في خمريات أبي نواس ومواقفه من الكون والأشياء بكثافة حتّى أن القصيدة قد تستحيل إلى جدال قائم على الحجة والبرهان. ففي القصيدة قصة تتحرك شخصياتها وفق نظام من الأفكار والميولات وإن ظهرت الأهواء على السطح، سبيل الشاعر في ذلك الحجاج، غايته من ذلك الإقناع العقلي والإشباع النفسي اللّذين لا تخلو منهما جلّ خمريات أبي نواس.

لعلنا، في قراءتنا هذه، أنصفنا القصيدة والشاعر. وقد وقفنا على مكوناتها الإنشائية التي كانت الدافع إلى ولوجنا عالم أبي نواس الشعريّ في جنس شعري شُهد له بالإبداع فيه.

الهوامش والإحالات

1) السّفال: السّافل الخلق. لسان العرب، مادة: (سفل).

2) النّشب: العقار والمال. لسان العرب، مادة: (نشب).

3) أبو نواس، الديوان، ق1، ص7.

(4) أبو نواس، الديوان، ق236، ص118، ومطلعها: (الكامل)

رُدَّا عَلَيَّ الْكَأْسَ إِنَّكُمَا ... لاَ تَدْرِيَانِ الْكَأْسَ مَا تُجْدِي

قصيدتـــــان

ميلاد فايزة/ شاعر تونسي مقيم في أمريكا

ترجمة أولى لنص بابلي قديم

حول ظلك الأنيق تتشابك أغصان
تماثيل قديمة
وأزهار مسائية عطشى
للمشهد إذن إيقاع الصخور
وخيوط من الضوء تتدلى
من سماء كنّا نحلم يوماً ببلوغ زرقتها
هل كنّا أطفالاً بما يكفي حتى ننسى
الآن طفولتنا
ونفكر في أسماء أطفالنا القادمين؟

في هدوء أغلق باب غرفتي
لئلا تستيقظ الأصوات النائمة
في ظلمة الليل والفراشات
أخرجُ من جميع الأغاني
في شتائنا الماطر
ناسياً أن أتملّاكِ من خلال نافذتي
الصغيرة
هل كنتِ تمرين بعيداً؟
هل كان المطر دافئاً
لأقف كل تلك اللحظات غافلاً
عن أسمائنا التي تمّحي؟

في قطار آخرة الليل أمضي بين
غـابـات
تهيّئ الريح لسفر طويل.
هنا نتركُ حقائبنا ولا نقول نسيناها
نتخيل الأرصفة أرضاً بكراً
وأعمدة الضوء أشجاراً.
بحروف متباعدة نحلم بنهر دائريّ

مليء بالإوزّ.
هل كنّا نلتقي
لولا تلك المرآة؟

على حافة الأرض

على حافة الأرض
نزعت ملابسها: القميص البنفسجي
الخفيف
والبنطلون الدجينز
والسوتيان الوردي
وخيط رقيق من حرير الشجر النابت
في سرة الأرض

بيدها البيضاء حركت قمرا خفيفا في
الصورة
وأطفأت فوانيس النهار
أطفأت بكأس نبيذ آخر حركات
الكائنات

وأثارت برأس لسانها عاصفة في
المحيط

اثنان هما
بين رمل الشاطئ
وأبدية المحيط حول سان
فرانسيسكو

اثنان يتماوجان
يتداخلان
يتقاطعان
يصرخان حين تنكسر الموجة

لا شيء على حافة الأرض
غير ملابس سقط عليها الليل
ورجل غريب يتأمل عريه في عيون
امرأة سقطت من السماء . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جـداريّـــة

عِذاب الركابيّ / شاعر عراقي مقيم في مصر

(إلى بشرى أبو شرار)

لا أثقُ .. إلاّ بعطرِ الترابِ ،
وكيمياءِ الحجرِ ،
وانتفاضاتِ الحنينِ !!
– لوحتي التشكيليّةُ الأعظمُ ،
ذكرياتُ الأهلِ ،
وأطيافُ الغائبينَ !!
. لا أُعطي قدمي الإيعازَ
للسّيرِ على خطى الوطنِ
المُغيّبِ
حتّى يُترجمَ دمعَكِ .. نهراً كرستالياً ،
ويُلوّنُ قاعَ عينيَ
بالنُّورِ المُستحيلِ !!
. لا أرى للحقِّ
إلاّ وجهَ الشّمسِ ،
ولا أرضى ..
إلاّ بما يقترحهُ البُرتقالُ !!
. لا أرتدي قميصَ النّهارِ
المُزخرفَ بالأكاذيبِ ،
وتنبّؤاتِ مَنْ صعُبَ عليهمِ
فكُّ شفرةِ أحلامنا ،
أرى الحريةَ – سيرتنا الذّاتيةَ
التي لا تقبلُ حبرَ المواعيدِ !!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أرى معنىً
لإقامةِ كرنفالٍ باذخٍ
على شَرفِ الظّلمةِ ،
والنُّورُ والصّدقُ ..
عنْ مكانٍ بحثانْ !!
لا أضعُ تعريفاً للظواهرِ الشاحبةِ الظلّ ،
ولا أصادقُ الأشياءَ ، وهي تبحثُ عن أشيائها ،
حتّى ترتّبَ أبجديتَها
بفسفورِ دموعي !!
لا أفتحُ بيتي لنجمةٍ تائهةٍ
حتّى تضيءَ بفرحيَ المُؤجّلِ ،
ولا أضيفُ رقصةَ النيزكِ
إلى دفتري الورديّ
حتّى يبدأَ نشاطَهُ الضروريّ
من رمادِ الرّوحِ !!
لا أقولُ « نعم » للغيمِ
حتّى يكتبَ
(لاءاته) المطريةَ ،
بحزنِ النّهازِ !!
لا أعترفُ بِمَن بعثروا
مفرداتِ شوقكِ
في فضاءِ المُدنِ المهادنةِ ،
وسخروا من لوحاتِ صبركِ
في احتفالاتِ الآثمينَ !!
– أنا وأنتِ ..
عنوانُ وطنٍ مُبدّدٍ ،
هويتنا : لغةٌ كونيّةٌ ،
هيَ بعدَ الكلماتِ !!
الحُلمُ زادُنا ،
ونكايةً .. ،
بِمَن صادروا بهجةَ الزيتونِ
نعيدُ ..
– بالقصائدِ والقصص البنفسجيةِ الإيقاعِ –
سُلالةَ الحالمينَ !!
لا أرفعُ شكواكِ
إلى سُلطةِ الفراغِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا المتورّطُ في همّكِ

الكونيّ

حتّى يُفصحَ عنْ شجاعتهِ الوقتُ ،

وتنسحبُ الظّلمةُ برائحتها الإسفلتيةِ

منْ جغرافيا المكانِ !!

لا أراكِ إلاّ حمامةً وديعةَ النسلِ ،

جناحاها : الحنينُ الطازَجُ ،

يُطاردها الوقتُ المُراوغُ

بسيفِ التغرّبِ .. والانتظارِ !!

. ولا أراني .. إلاّ عاشقاً ،

محبوبتهُ دخلتِ التاريخَ

منْ بوّابةِ جرحهِ الغائرِ ،

ضيّعَ الوطنُ البعيدُ – القريبُ

اسمَهُ ،

تجاهلَ ملامحَهُ الفراتيةَ ،

وأوركسترا علاقاتهِ الحميمةِ

وأهداهُ بيتاً باليَ السقفِ

في اللامكانِ !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصيدة بغداد

سالم المساهلي/ شاعر، تونس

أمَّ اللغات تضعضعت أركاني   وتبعثرالإيقاع في ألحاني
تتمزق الألفاظ صُلب عبارتي   والعِيُّ يعقد عَبرتي ولساني
أرقٌ على حرق الفؤاد يهدّني   ويسيل ماء الصبر من شرياني
تترقرق الأوجاع بين جوانحي   والنار تأكل مهجتي وجَناني
عبثا أحاول أن ألمّ شتاتها   نفسا تَساقطُ أنفُسا بكياني
يترنّح التاريخ في أرجائنا   ويموج مثل المفرد الحيران
قمرٌ يطلّ على الفرات مُشَّردا   يُخفي ويُبدي لوثة السّكران
لا شمس في بغداد تمسح حُزنها   لا صوت غير قنابل العدوان
هذا هو النبأ العظيم يهزّنا   ويبيحنا للتّيه والغثيان
أهلي هناك أَحلَّ سفكُ دمائهم   هتكَ الستوروكشفَ كلّ مُدان
ذي فتنة أونكسة أونكبة   أخرى تُعيد الروح للأشجان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت فلسطين السبيّة والقضية والقصيدةَ ،ها هما إثـــنان
فتوزّعوا قمر التّفاوض جدولا لتبادُل الطّلقات والشنَــآن
يا أمّة عبثت بجامع عِرضــها وتدحرجت في البئر كالأشطان
ما كنت أحسب أن أقوم مُشوَّشا أرثي العراق ببالغ الأحـزان

****

قل للرجال الشمِّ في عليائهم فضّ العلوج بكارة الإحصان
داسوا على حرم العروبة شهوةً وأشدُّ منه تناغمُ العُربـــان
يتفيأون النخل ملء شمــــاتة تغلي بها الأحقاد من أزمـان
يترجرجون كما القطيع تهيُّبا وتوجُّسا من هبّة الجـدران
يستوطنون الذعر بين دروعهم علَّ الرمال تمور في هيـجان
يتصفحون خطى الجياد تطلّعا لبداية التكوين والعمـــران
هارون كان هنا وكنا مطـــلع الشمس المضيئة في ذُرى الأكوان
ذي بابل تلك التي عنوانـــها يستنطق التاريخ كـــلّ أوان
ماجت بها العَرَصات حين فُجاءة واستسلمت لمجاهل القُرصان
غص الفُرات بمائه وسمـــانه لهفاً على المجرى من التّيَهان
برح المهى أعطاف دجلة نافرا ياغربة الأمواه والحيــوان
فبمر التعلل والرفاق تفـــرقوا وتنكر الخلاّن للخـــلاّن

وبمر التحجّج والصحائف أتلفت   ومداد وحي الله كالغـــدران
قُبرت أدلة وصلنا بنسيـجنا   ها أننا في التيه للأذقـــان
إني رأيت الآن كيف خـبولنا   تعدو بلا هدف ولا عنـــوان
ورأيت رأي العين كيف جنودنا   قد جُرِّدوا إلا من التُّـــبان
أُلقوا على وجه التراب كراهـة   يا ليتهم لثموه بالأحضـــان
يا ليتـــهم ـ والموت فعل لازم ـ   لم يركنوا في ذلة وهـــوان
عقّوا الحسين فلا لواء يشـدّهم   وتقدّموا في حِلية القُربـان
ما أكثر الشجعان يوم خطابـة   لكنهم في البأس كالأضعـان
كم من "يزيد" عاش في أحلامنا   وأضافنا لحضيرة الغلمـان
كم مرّت الأيام في أحداقــنا   وأذاقنا الضرّاء في فنجان
ذهب الذين الوعد صِنوُ رقابهم   لأُستباح بباهض الأثـمان
ذهب الذين النارُ نبض قلوبهم   لايحفلون بجنة السـلطان
من ذا الذي يشفيك بعد ذهابهم   يا درّة في معجم البلـدان؟

****

لولا الملامة والخلاق وهمـتي   لركبتُ نزق الجن والشيطان
وقرعتُ أجراس الفسوق تمرُّدا   وعصفت مثل الريح والطوفان
وحرقتُ رايات النفاق تحـرّرا   وكنست كلّ النصب والبهتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفقأتُ عين الراصدين تنفُّسا   وهدمت كل مخافر الطغيان
وهتفتُ في القطعان: يا شر الورى   هبُّوا إلى التبشير بالإنسان
أو فلتعودوا الجاهلية ثانيا   ويعود شأن الوأد والأوثان
ولنركب الصحراء خلف "الشنفرى"   لكن بغير ملابس الخذلان
ولنقتف "العبسي" في كرَّاته   لكن بصدق السّر والإعلان
أو نتبع "الخنساء" في تعديدها   لكن بحرق القلب والأجفان
بغداد ماج الصّبر في نظراتها   وبخلتمُ بالوصل والفرسان
سقطت نوارسها على أسوارها   وبخلتمُ باللحد والأكفان

****

نقّل ولاءك حيث شئت فلن ترى   غير الذي يُغريك بالإذعان
يسقيك ماء النار دون كلالة   ويريد منك وداعة الحِملان
ومن الصداقة ما يكون مطيّة   للذل والتفريط بالمجّان
ومن العداوة أن تكون مُحاذرا   ومدافعا عن حرمة الأوطان
لا خير في الشرّين يُؤمن ظلّه: حُمر الغزاة ومَخفر السجّان
من ذا يصدّق أنهم بجيوشهم   جاؤوا ببعض مبادئ الإحسان؟
كلّ الذي أدريه أن ظلالهم   لن تُستطاب وليس في الإمكان
وسترجع الأيام رغم جموحها   ويعود طلع البشر للولدان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويفيض عشق الرافدين بيــادرا　　　　تُغني ،وتفني موسم الحرمان
هذا نشيد الرّوح يطفح وجــدهُ　　　　يشدو هواكِ بألف ألف لســان
هذا انعتاقُ الوصل من سكَراته　　　　أعياه داء الحَبس والكتمــان
يا خيمة الأجداد يامُهــر الرُّبى　　　　إن الذي أضناك قد أضنــاني
لم أبك فقدًا أورثاء أوسـدى　　　　لكنه الحبّ الذي أبكانـــي
هذي المواجع لن يغيب صهيلها　　　　ستظل نبض الوحي والبرهان
هذا هو الدّرَك السحيق وبــعده　　　　قاع الضياع ودفتر النســيان
هذا هو الفصل الأخير وبـعده　　　　لن يسمح التاريخ بالغفــران
أوّاه يا همم الرّجال توقـــدّي　　　　جدّي فإن الدّهر في ميَســان
آمنت بالإنسان حرًا ثائــــرا　　　　وكفرت بالأغلال والقضبان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضيفك الآن خريف

أزراج راشد / شاعر، الجزائر

" ازرع الفكرة، تحصد الفعل

ازرع الفعل ، تحصد العادة

ازرع العادة ، تحصد الطبع

ازرع الطبع، تحصد المصير

هكذا قال لي زائري قرب الغدير

حين عادت روحه بعد الممات.

هو ذا الآن يقيس ظله في الظلمات

يرسم القرية في عزلته متكئا للطير، في جبته

العشب ديار

وبكاء الوقت ظلّ

في الطريق نحو أصداء الشجر

أدركته الفلوات فارتداه خبب الخيل

وسريعا هوت الريح بعد أن خدّر البرد يديها

فهوت آثاره خلف مجرّات الحجب

وهناك رأى وجها لوجه وطنا يسكنه الموتى

وأحياء غِيَبْ

♦♦♦

يرتدي في الليل ،أحيانا ، كنايات العجبْ

وعلى كفّ السحبْ

تنحني أيامه مثل القصبْ

جزّه صيف التعبْ

مرّة يجثو على قرن الكُرَبْ

مرّة يجلس في الريح قرونا من لهبْ

بغتة يجعل معلولاً سببْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الذرى يُلبس قفطان الهواء

للقرى كي ترقص النسوة فجرًا

ويلاعبن أراجيح الغناء.

حين تأتي نجمة يصعد أبراج السماء

وأمام الأولياء

صاح: يا نهر الضّمام

فلماذا يرجع الموتى غمام؟

ولماذا يصبح الكاتب ظلاً في طواحين الظلام؟

◆◆◆

مرّة قرّب بحرًا من صداه

ثم قال للذي قشّر أحلام صباه

بالرمال والرماد والصدى يُلوي نداه:

فلو سُحبتْ من ساعديّ الموانعُ

لما غمرت قلبي الحزين المدامعُ

لعمري وما حلمي عليّ بضيّق

لقد خسروا حرًّا وذُلَّ التوابعُ

فهم شَبَهُ القحط الذي هو راحل

فلو قيّدوا نهري، ستهمي المنابعُ

إذا حطموا حرفي، فروحي مزارعُ

إذا سجنوا برّي، فبحري زوابعُ

حلفتُ، فلن أدني لنغلك هامتي

وهل ينحني ذو عزّة وهو ساطعُ

فإنّ يد الحق المبين وراءك

وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ (*)

◆◆◆

ها هو الآن يذّري شيبه في الطرقات

يسدل الحلم طريقًا، وإلى الخبرة سار ألف عام

حين صار قرب قصر من رخام

فيه كانت ترتدي رقصة الدنيا، اختفت من ناظريه ثم نام

وإذا الأسوار تهمي فوقه طيرًا أبابيل وأمواج سخام

◆◆◆

هو الآن يسلّي قطط القطب الشّمالي ويدني جرة حافية

من حلقه. للغرباء الباردين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشعل النار، وللبحر يخيط الشهوات.
حين مال ظله، وانكمش الوقت على
جبهته، نادى خطاهم:
خفف الوطء فقلبي الأرض والأهل نداء
الشرفات
بين أيدي الكلمات.
يا صديقي، هذه الليلة قشّ،
وهواء الأرض خيل تنحني. ليس هناك
ما يعزّيني سوى هذا الدخان.
قيل لي لا وقت هنا تسرجه،
لا جرسا للرغبات.
فلماذا يرحل النجم بعيدًا،
ولماذا لم تنادمني جبال الذكريات ؟
ولماذا لم تلد نسوتنا غير الجفاف ؟
ولماذا تنكر النهرَ الضفاف ؟
ولماذا لا يضيء الليلَ الحُبَاحبُ ؟
ولماذا دشّنوا النهي عن الحب وبركانًا لإطفاء
الكواكبْ ؟
ولماذا في المنام فاجأتني بلادي في ممرات

الخريف ؟
هل هناك سلم خارج هذي المنحنيات أم
أنني
أسأل قبض الريح وقطعان الزبد ؟
هل هناك معهد يدرس فيه الناس فقه العشب ؟
هل ثمة وقت للزغاريد ؟ وهل ثمة بيت
لا يخون حجرًا كان لنا ظهرًا أو خبزًا ؟
هل أنا في حضرة الزيتون وخلخال النخيل
أم أنا أقبض صحراء بلا ذاكرة؟
هل أنا أبحث عن خيل اللغات في بلاد دلّني
فيها السبيل على الرماد ؟

♦♦♦

في الأسابيع التي خبأته النساء
في حقول الشيب غنّى ملء فضاء
يرتدي زمن الموتى وحمى ضباب انكلترا :
لا تسألوني
ها هو الشاعر يمضي مثلما تمضي الخيول
مثلما ترحل في الحلم الحقول
إنه ينفخ أسفار الطوالع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكتب الآن على نقر الأصابع

محنة الجيل وأحزان المزارع

أنظروا في بلدي تخشى المياه من أساطيل
الضفادع

أنظروا.. لا مطر في مستودعات الأحزاب ولا في

منتجعات الدولة يُصغى للمسامع

أنظروا فالبنك منفوخ وخلق الله جائع

أنظروا ليس سوى الحزن على إسفلت

الشوارع

والخرافات تدبّ في الجوامع

هذه ساحتنا منّا مزاد وبائع

وعلى أشفارنا قد نمت الظلمة أنهار مدامع

أيها الشعب، لماذا أخذوا الأحلام منّا

ثم صرنا نتغنّى: طلع البدر علينا شاحبا

خلف ثنيّات المخادع؟

*) تضمين لعجز بيت من قصيدة الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني الموسومة : (على حين عاتبت المشيب).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمسٌ ساطعة كالفضّة

أحمد خلف / قاص وروائي، العراق

كانت شمس المساء تُسقط آخر أشعتها الذهبية بلسان ملتهب، أشعة مليئة بالأحمر القاني، كان عليّ أن أحدد ما إذا حل الليل في ذلك المكان، والصوت أخذ يتجسد في السمع على هيئة جمهرة من الأصداء، تختلط فيها زمجرة الريح.. ريح خفيفة، ناعمة، تكاد تأتي إلينا بلا صوت أو صدى، لكنها ريح واشيه تحمل بين طياتها نداءً غريباً، التقط سمعي (ما يثير الرهبة في النفس) صوتٌ واحد من هناك، قبل أن أدفع باب المنزل وأختفي وسط الغرفة المطلة على حديقة الدار، تلك اللحظة جاءت رائحة محايدة وملأت أنفي وجسدي، والغريب أن الصوت الآتي من بعيد اختلط بتلك الرائحة وقد بدلت من نكهتها، والحق لم تكن طيبة، ما تنسمته كانت رائحة حيوان متفسخ، ازدادت اندفاعة الريح الواشية في الأزقة والطرقات تحت الخطى وبات لها صفيرٌ غريب وغامضٌ، كانت في حقيقتها ريحا مباغته طيرت عشرات الروائح في طريقها إلينا، كما أنها تفتقد إلى تلك الحالة أو السمة التي تجعل منها، ريحاً طيعة، مسكرة، نفاذة أو جذلة، يتشرب بها الجسد كأنه يتعمد أن ينام مبكراً.. اختفى الصوت المدوي من المعمورة.. نسيته.. من الواضح أنني تشاغلت أو انشغلت لبعض الوقت عنه، سهوت فعلاً وألمَّ بي الغَفل من ترقبه، فانقطعت صلتي بهِ، لم يكن صوتاً بريئاً أو محايداً، بل منحني فرصة التفكير الجاد بنوعه، ترى أهو أحد الأصوات التي أفرزتها الحرب، لتكشف عن بعض سوءاتها عمداً؟ وما سمعناه من أصوات (اختلط حابلها بنابلها) لا يمكن البوح بهِ، أصوات أشبه بنباح كلاب مسعورة، امتلكتها شهوة الجماع أمام أنظار الأشهاد.. في تلك اللحظة الدامية، صرخت - أمنا - بصوتها المتهدج، العليل :

- إني أسمع صوت مجنزرات ودروع أجنبية تعبث بالمكان.

ضحكنا في عبثًا من تحذيراتها المتكررة. كان أبونا يتسلق سلالم البيت ليصبح فوق السطح، يتوسد ذراعه الطويلة وينام. كانت الريح هناك تترك وراءها دوياً حيرنا جميعاً حتى أننا نظرنا إلى بعضنا البعض وسط توسلات - أمنا - في أن نترك تقاعسنا جانباً ونعمل بهمّة واحدة لئلا يفلت منا زمام الأمور.. ولما ألقيت بآخر قطعة من ثيابي، عاد الصوت من جديد كأنه ناقوس يرن في بيداء أو كضربات طبل اشتدت قبل الأوان، انبعث الأنين المرتبك من أحد إخوتي داخل الدار : يا جماعة هذا صوت ذئاب وربما كلاب تلوط في الجوار. أدركنا أنه يحلم أو يفكر مذعوراً.. اتخذت مكاني بينهم صامتاً أقف بثيابي الداخلية حين صرختْ بي شقيقتي : هيا أرتد ثيابك أنت أكبرنا هنا!

بداية الأمر لم أفهم ما المقصود بأكبرنا هنا.

- ماذا تريدين منه ؟ كان هذا صوت أمنا متسائلاً

- ليأخذ حذره. ألا يسمع أصواتاً مريبة خارج الدار ؟

- آه، تريدين التضحية بِهِ إذن !

أصخنا السمع إلى ذلك الهدير الزاحف إلينا، تخطى الحدود والحواجز والبيوت وجاء يحط في الحديقة الأمامية للدار. بدا حضورهُ قوياً دون ادعاء بالهيمنة، فقد فرض علينا سطوته الجبارة، أغلبنا لاذ بالحكمة القديمة - السكوت من ذهب - ومن عصفت بِهِ الريح فقد تكأكأ عليه القدر بالموت الزؤام. كنتُ أعرف هذا وأدركهُ دون بقية أخوتي. دائماً، لا أحد هناك، وإذ يتقدم الليل المدلهمّ سريعاً تغدو كل نأمة تحركُ فينا جيشاً من النوايا، ولم تكن نوايا طيبة فقد امتلكتنا الريبة واجتاحنا الظن مما يجري خارج البيوت. سادت وشوشة وحركة سيقان خفيفة وأقدام تجري مسرعة، غير أن العيون المحدقة بالأسيجة كان لها فعل الانهيار. كل شيء كان يجري سراعاً نحو عمق المدينة ها إني أرى المدينة ترتجف من جزع ولم أكن أعلم أن للخوف رائحة لها طعم الحنظل أو التراب الرطب وقد بلله القطرُ، قلتُ : لامحال سيبدؤون بالأطراف يقظمونها (البيوت المتنحية جانباً سيتم الاستفراد بها على مهل). لستُ أدري إن كان منزلنا في وسط المدينة أم تراه يقع على حافة الموت المؤكد.. إلى أين المسير يا نور عيني ؟ وسمعت أحدهم من خارج السياج يصيح : لا تتركني وحيداً بينهم !. لا شك أن الكلاب استكملت انتشارها في الأرجاء كلها، انتابني شعور بالارتياح لما تذكرتُ أني أحسنت إغلاق باب الدار وأني وضعتُ القضيب الحديدي في الرتاج للاستحكام جيداً، لكن الأصوات بدأت تتخذ صورة مغايرة للبداية، الآن أصبح الصراخ والعويل جماعياً، ضجة من الأصوات والريح أضافت على الآهات زيادة في التركيز على الأسى، وسمعتُ سقوط شيء تواً على الأرض الصلبة، وصاح صوت وسط الظلام : ماذا يحدث هناك يا عباد الله ؟... انتفضت في مكاني. صرخت : أبونا، أنتبهوا إلى العجوز في الأعلى.

لم يجبني أحد. ولما امتدت حبال الصمت بيننا، تلعثم صوت البنت ثانية، كأنها تنذر الجميع من التمادي في السكوت : إني أراهم عبر الزجاج.. تقدمتُ حافي القدمين. سرتْ في جسدي قشعريره لما رأيت العيون تحدّق في واجهات المنازل القليلة المنعزلة كانت الرائحة تجتاح المكان، اندفع جسدان من أخوتي وألقيا بثقليهما على باب الحجرة تعزيزاً للحيطة والحذر، وبدون اتفاق معلن بيننا اتفقنا على الإصغاء للحركة في الخارج، وأقسمت العجوز أنها تسمع صوت مجنزرات ودروع، كان صوتها يأتيني أشبه بالصرخة المكتومة أو الترجيعة التي لا تكف عن النذير، ضاع شذى الليل وسط همهمة أو حشرجة تختلط كلها بلهاث يتصاعد حتى أعلى المنازل،وحاولت معرفة كنه تلك الرائحة التي تشبه رائحة السمك الميت، ولكنه ليس ميتاً إنما رائحة لحم يحترق ببطء شديد والرائحة المؤذية تلتف وتستدير في الأنحاء كلها، وما من أحد يستطيع الهرب من ذلك الأتون العامر بالروائح الزنخة أو المدوخة أو المثيرة للتقزز واشمئزاز النفوس المرهفة. ولما حدقتُ ملياً من النافذة، أصابني ذهول شديد، رأيتُ الكلاب تجري عبر الأزقة. بعضها توقف عند عتبات المنازل الهاجعة بينما استمر البعض الآخر يجري خفافاً، عندئذ، تناغم صوت النداء الوحشي مع بعضه، صوت يثير الرهبة والجزع في القلوب، تعالت النبرة المحتدمة، كان إنذاراً أخرس الأصوات الأخرى، طرقات خفيفة على صفحة الزجاج والندى الليلي يغطي زجاج النافذة. هيمن العواء على الأزقة وساد فحيح متقطع، تلك اللحظة ارتفع نعيق غراب تائه في سواد الليل، لا شك ستكون معركة دامية لا محالة، ارتقت البنت سلالم البيت باندفاعة مضطربة، تبعها الولد يقفز السلالم ثلاثاً ثلاثاً ليصبح عند السطح، ومن هناك صاح بي : تعال أنظر ما يجري في الزقاق. وكنت أعرف دائماً ما يأتي بِهِ إلينا من الأخبار المباغتة التي تستفز هدوءنا، ما كنت أرغب في سماع صوته لأنه يذكرني بأصوات الاستغاثة بعد منتصف الليل حين يحترق الموضع في الحروب التي مرت بنا فيما مضى من أيام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ساد رعب مستتب، ترى من أين يأتي الخوف ويعصف بنا وكيف يغدو جسراً للظنون ؟ انتبهت إلى أننا تركنا ــــ أمنا ــــ في قاع الدار بينما تسلق أبونا السلالم نحو الأعلى. خيل إليّ : أن لا ناج من هذه العاصفة الهوجاء. . . الكلاب تركضُ هائجة في الدروب وهي تتلفت يمنة ويسرة، هل أوكل إليها حراسة الأبواب الموصدة أو البيوت المهجورة، رأيت عبر سياج السطح عشرات العيون تحدق مبهورة أو غاضبة. . غدت المعركة شرسة بين فريقين مستميتين من أجل فوزها بالكأس المعلى، ولازمتني حالة القنوط لما أدركتُ أن الجميع يدورون في فلكِ واحدٍ من الرغبات الحمقاء، لا أحد يلتفت إلى أحد. هيهات أن تنتهي ليلة العواء هذه، والغريب أن العواء كان يتعاظم ويرتفع كأنه يضع لحناً أو نشيداً دامياً، كل نبرة أو نأمة فيه تحيلنا إلى بحرٍ من المجهول. أي بحرٍ سنستقل في سيرنا الحثيث نحو مرمانا وغايتنا. ولمّا ألقيت نظرة عابرة على وجوه العائلة، كان من العسير عليّ تحديد ماهية إنقاذهم، أيّ قارب سوف يرتقون ليعبروا إلى هناك ؟ . . . عليَّ أستولى عدد من الذئاب (وربما كانوا كلاباً إذ من الصعب على العين المجردة تمييز تلك الاندفاعة في الأزقة والحارات) على شوارع المدينة، سمعت من يصيح :

- أنقذونا. .

خيل إليّ أن السمع بدأ يخوننا وأننا نغوص في عمق مأساتنا ولا أحد يفكر في إنقاذنا أو يفتح نافذة على حصارنا داخل الدار، التي تحولت إلى سجن مليئ بالرعب والتوجس المستمر، وكان أغلبنا يتوقع هجوماً. . المرة الثالثة، تتقدم الصرخة التائهة : تلك مصفحة أجنبية تكتسح الأزقة.

الشارع الضيق غدا مرتعاً للقطط الهاربة والكلاب المسعورة، وصوت يأتي ملء السمع :

نكاد نموت. . ضاعت عبارته وسط الريح، الريح تعوي ولا من رادع لها، ينحني تحت الشجر متعثراً في خطاه ينحني باكياً مما يشهده صامتاً ويراه، وكانت ـ أمنا ـ تذرف الدموع في عمق الدار والنشيج لا يكف عن الصعود إلينا حتى الأعالي، حتى الشرفات. انقطع صوت أبينا ولاذ أغلبنا بالصمت والتوجس غير أن الأنين لم ينقطع لحظة واحدة، كان يأتي من زاوية نائية ونحسبه قادماً إلينا من تلك الغرف المغلقة في الدار، كان ذلك صوتاً نائياً يأتيني وأكاد أعرفه والضجة في الخارج بدأت تخفت شيئاً فشيئاً. . أنا الوحيد من واصل التحديق عبر سياج البيت، كنا قد أحكمنا ارتاج الأبواب، ونحن نعلم تماماً، أنهم ينتشرون من حولنا ليلاً، وسوف يتراجعون حالما ينبلج الصباح عن شمسٍ ساطعة كالفضة.

اِلتبـــاس

عفاف الشتيوي / كاتبة، تونس

التباس.. كلّ شيء محض التباس
تناهي القافية إلى وحدتها الأولى التباس
تماهي حضوري بغيابي التباس
- إمضاء مجهول -

الأشياء من حولي ترتل طقوس هدوئها الرتيبة... ذاك الهدوء المخيف المنذر بالانفجار... أنا على العكس... كانت بي رغبة ملّحة في الانفجار... في التنبؤ باحتضاري..

هدوء الأشياء المتعسّف عليّ سحب مني يوما آخر أضمّه إلى شغفي بالحدود الخارقة، الحدود التي توقفني كل يوم عند الحدود نفسها، تلك الحدود التي تفصلني عني..

يوم آخر ينسحب في صمت حافل وسط تواطؤ سري بين الأمس والغد... والساعة، الساعة ذاتها تعيد دوراتها الرتيبة، ترتل سفر التباسها بما أتى وما لم يأت، بما سيأتي ولن يأتي.

هي اللحظة عينها تزاول طقوس اغترابها المعهودة، تراوغ كما عهدتها ثم تنسحب في خفر، اللحظة هي نفسها حفظت أبجدياتها السحيقة وقواعدها الرتيبة.. أقف عند اللحظة ذاتها أحاول أن أؤخر زوالها، أن أثبّتها أو أثبت عندها، لكنّها اللحظة، لا تثبّت ولا تثبت على شيء تستمر في رحيلها المعهود إلى اللاّمرتقب، اللامحين، المجهول، المملوء بالشك.

إلى هذه اللحظة أنتظر ما من شأنه أن يقيلني من تعاقب الأيام السافر... سأنتظر حتى إن كان الانتظار متاهة.. هي تقول بلا صوت.. تتأمل الضباب الحالم.. تتأمل أفول الشمس... إيذانها باللانهاية... الوجوه المهرولة المؤذنة بنهاية تزحف نحو بداية جديدة.. ببداية تزحف نحو نهاية وشيكة.

لا بدّ أنّ ما أنتظره ينتظرني في زاوية ما من هذا العالم... كالعادة أنتظر قطار السابعة وأعلم أنه سيأتي مهما تأخر... لكنّه سيأتي ملوّحا بانتظار جديد..

كالعادة أقف محاطة بوجوه لا آلفها عادة، أنتظر قطار السابعة... وأعلم أنّه سيأتي مهما طال أنينه ومهما طال انتظاري فهو يشفق على النظرات الكالحة المتهالكة على الساعة الدائرية الماثلة أمامي منذ حقب من الانتظار.. لم تكن الساعة مربعة الشكل على الأقل كان من الممكن أن أحتمي بإحدى زواياها فآمن من بعض التباساتها... أما وهي دائرية الشكل... يقول صوت...

إذن سيأتي قطار الساعة السابعة ليتقاسم معي طقوس الانتظار / الاحتضار الرهيبة... ربما أعياه احتضاري فأبى إلاّ أن يقاسمني بعض وجوهه الكالحة...

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرة أخرى أجدني ملتبسة بالالتباس عينه... مرة أخرى أقف أنتظر ما من شأنه أن يقيلني من تعاقب الأيام السافر ومن تواطؤ عقارب الساعة الدائرية الشكل .. إلى هذه اللحظة أنتظر ما من شأنه أن يقيني من التباسات لا حدود لالتباستها...

أقف بيني وبيني أحاول أن أفك شفرات هذه اللحظة التي تخترقني بخيلائها الصامت... تارة أستحي من شتاتي وأخرى يشتبه عليّ وجهي ثم أبحث عن مطية إليّ فتخونني الدروب التي أدرك ويدركني عمى الأشياء فأفقدني شيئا فشيئا، ويلتبس حضوري بغيابي ويبدو كل شيء محض التباس... التباس التباس...

رفعت ناظريّ فلم يقعا على شيء... التباس... أين اختفت الساعة الدائرية الشكل ؟ أين عقاربها الفضية هل غيّروها بأخرى مربعة الشكل .. يبدو أنّه استجيب لطلبي أخيرا .. هل عليّ أن أبتهج لحصول أمر من هذا القبيل ؟ لست أدري.. أين الوجوه المهرولة ؟ أين ملامحي المبعثرة ؟ ما يجب أن يحدث هو أن ألملمني وأتواءم معي لا أن أفقد ملامحي بهذه الطريقة الرهيبة... لكن الوجوه المهرولة... أين هي .. ؟ هل كفّت عن الهرولة أم كنت وحدي المهرولة ؟ كيف تكفّ عن الهرولة ؟ مرّة أخرى رفعت بصري .. لكنّ الساعة الدائرية لم تكن موجودة... نظرت إلى يميني نظرت إلى شمالي .. أمامي.. خلفي... ربما ابتلعتها الأرض .. الأرض أرادت تخليص البشر من لعنة الانتظار...

كيف سأدرك ما إذا كان القطار أتى أم لا .. ترى هل أتى القطار... هل أتى ولم ينتظرني... أحاول أن أفكّ التباسي وأنا أقف في فخ ما أسميه اللحظة... أحاول أن أفكّ التباسي وأنا واقعة بين الممكن والمحتمل والمترقب واللامترقب.

بدءا قاربت على الانتهاء .. ثم أوشكت على الابتداء .. فيما أسميه تعسفا اللحظة... الفاصلة بين ما أتى وما لم يأت بعد وبين الممكن أن يأتي وضعت احتمالات شتى .. رؤوس أقلام، ..هكذا بدت لي... لكن... هو صمتي ينفيني إلى عدمي... أحاول أن أعدّل أشياء تأبى التعديل .. أحاول أن أؤلف بين أشياء أجهل ماهيتها... ثمة شيء رهيب بدأ يؤلف بين الوجوه والأشياء من حولي... ثمة شيء زائف يرتل طقوسه في الأحداق ... ولا يسعني أن أطاله بملامحي المبعثرة ..

شيء ما التبس فألقى بي في فخ ما أسميه تعسفا اللحظة .. ليس الوقت ملائما للتفكير... الوقت ملائم للزحف نحو المجهول بقدر من المجازفة والاختراق ... لكن... كل شيء يميد ويفقد توازنه .. كل شيء رهيب مناوئ ... كل شيء يميد، يفقد علاماته... رفعت بصري... إلى أعلى فارتد إلى أسفل... لم أر شيئا... كل شيء ضبابي .. لا سماء في الأفق... لا أرض تشدّ البشر إليها... وجدتني قد نأيت عن الأرض وبدأت أرتفع إلى أعلى... لكن، أعلى لا يوجد شيء على الإطلاق ... إلى أين أرتفع إذن ؟ لم أر أحدا أمامي.. خلفي... إلى جانبي ... الوجوه المهرولة لا وجود لها .. بعضها بدأت ملامحه تتضح في الضباب.. تبيّنت بعضها وغاب عني البعض الآخر.

باتت الأرض هلامية، باتت الجدران هلامية .. السيارات أيضا، المنازل .. كلّها فقدت مستقرها وأخذت تسبح في فضاء .. شيء ما التبس فشوش العالم أو ربما بدأ العالم يستعيد نظامه... لست أدري... لكن عبثا حاولت أن أتشبث بشيء ما، حاولت أن أعود إلى الوراء، أن أتقدّم إلى الأمام .. لكن لا أمام ولا وراء فأنا لا أقوى على التقدم إلى الأمام أو العودة إلى الوراء إذ لا شيء أمامي أو ورائي، لا شيء ينتظرني لأتقدم إليه ولا شيء انتظرني لأعود إليه... لا شيء على الإطلاق عدا ضباب حالم لا حدود لامتداده...

من أسأل يا ترى .. هي تقول بلا صوت .. هل سيسمعني أولئك الثابتون في اللاّثبات، الزائلون في اللاّزوال .. قطعا لا أحد يقطع سيل أسئلة خرساء تنتهك احتضاري فقد التبس كل شيء، حضوري بغيابي، انتظاري باحتضاري، ما أتى بما لم يأت وما لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأت بما لم يأت بعد وما لم يأت بعد بما لن يأتي أبدا. لا مساحات بين الممكن والمستحيل أدوّن بين خاناتها رؤوس أقلام... كل شيء فقد حضوره في عنف ما أسميه تعسّفا اللحظة... فالمستحيل التبس بالممكن والممكن اللامحتمل تداخلا بالمحتمل، والمترقب واللامترقب باتا توأمين.

زحف اللايقين ومحا كل يقين وأترع ما أسميه على سبيل المجاز اللحظة، شيء من الضياع وقدر عنيف من الفراغ بدأت رقعته تتسع وتجرف ملامحنا... حلّت اللعنة بالبشر فأفقدتهم آخر ملامحهم .. بدأت أستعد لفقداني .. أنا من كنت أستحي من شتاتي، لن يبقى لي شتات أستحي منه.

وأنا أستعد لمواجهة آخر أشكال هذا الالتباس، حاولت أن أستحضرني فلم تحضرني شاردة أو واردة .. حاولت أن أسوّي لي حلما يذود عني سفر التباسي فأبى كل حلم أن يعابث تداعياتي الأخيرة... هل قاربت على الانتهاء... بل قاربت على الابتداء .. لكن ما الفاصل بين الابتداء والانتهاء ؟ ما الحدّ بين ما حضرني وما لم يحضرني بعد ؟ وما المحدّد لما أتى ولما لم يأت بعد .. ؟ ما مازال يجازف بطقوس الانتظار ويمتهن سبل الاحتضار...؟ لا حدّ على الإطلاق إذ لا خطوط فضية تفصل بين الزائف وغير الزائف .. بين الممكن والمحتمل وغير المحتمل أيضا .. إذن قاربت على الانفجار، هذا كل شيء ..

هل حين أنفجر سينتهي كل شيء ..

كل شيء يتعقبني إلى ما أسميه على سبيل المجاز رحيلا وما هو برحيل .. إذ لا حدّ يفصل بين المضيّ والعود في اللاّحيز الذي يضمني إليه ..

ولم أستطع أن أرفع بصري إلى أعلى خشية أن يرتطم باللاشيء .. فنظرت إلى أسفل فارتطم بالأرض .. ثابتة على خيلائها المعهود .. الأقدام راسخة فيها وعمود قد غرس فيها منذ حقب من الانتظار يوزع انتظاره على المنتظرين .. لم أقو على رفع بصري لأتبيّن ماهية ذلك العمود إذ أردت أن أتأكد من أنّه العمود نفسه الذي يترقبني منذ حقب من الانتظار موّشحا بتلك المسحة الدائرية.

هرولت الأقدام التي كانت راسخة على البلاط .. أما قدميّ فعلى العكس ازدادتا رسوخا في الأرض .. سمعت أزيزه، صوته الملّوح المحمّل بما لم يأت لكنّني لم أرفع بصري .. بدا كل شيء كالحا حين استعاد وضوحه البالي، بدوت أكثر شحوبا وأنا أتعقب صفيره الأخير .. إلى تلك اللحظة لم أقو على رفع بصري .. ثبت بصري على قدميّ الراسختين في الأرض .. أما زلت أخشى أن أرتطم باللاشيء إذا رفعت بصري ؟ لا شيء لا شيء على الإطلاق .. هي الساعة الدائرية توزع دقاتها على مهل تحيّيني بابتسامة عابثة ملوّحة بما لم يأت .. عدّلت وقفتي تأهبا لفصل الانتظار القادم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملحمة الهمبرتيّة

شوقي الصليعي / كاتب ، تونس

لقد طار السيد همبرت، وهو شيخ أنتروبولوجي في العقد الثامن من عمره، إلى موطنه المتحضر، مذهولا بالإنجازات الخلاقة التي شاءت الأقدار ان ينثرها على جبين الإنسانيه. فلقد عمل جاهدا، بيقين لا يتزعزع، على إثبات أسبقيّة الإنسان القفصي الأول على نظيره الأسترالي. . . مجبولا، منذ القدم، بحب لا ينضب للقارة السمراء. حيث قادته يد الدليل إلى استجلاء جملة من الحقائق، المتوهجة بالفرادة والعبقرية. والتي ما تلبث أن تعود على إفريقيا برمتها بالخير العميم.

استطاع الدليل، وقد أصغى جيدا إلى محاضرة الأنتروبولوجي، والتي وجد نفسه في معتركها على سبيل الصدفة، رصد نوايا هذا العالم الألمعي . .فلم يعدم الحيلة في الوصول إليه، والتحاور معه. حيث بشره وأن رحمات من السماء قد ألقت به في طريقه، ليفضي إليه بسر عظيم. وحّدت بينهما عرى صداقة سريعة وفعالة، اقتنع على إثرها السيد همبرت بجدوى التشبث بتلابيب هذ القدر الإلهي.

أما الدليل، فما هو سوى شاعر محبط، بسبب دمامة مفرطة، ألقت به خارج أسوار جنة القريض. إلا أنه ظل على صموده واعتداده بذاته، فلقد كان يؤمن أن الرجل رجل، المهم أن يكون أجمل من القرد بقليل، تاركا بذلك عالم الفن لأهله من ذوي الوسامة. السبيل الوحيدة المفضية لأرقى مراتب المجد الإنساني. ومعوّله في ذلك، على اللغات الحية المتنوعة، التي يحذق التخاطب بها، حيث يتولى غزلها ببالغ الحذر، كشبكة من خيوط العنكبوت حول طرائده من كل الجنسيات. فتمكن من إثبات منقطع النظير، لعمق جدواه من الناحية السياحية. إضافة وأن السيد همبرت أبدى ولعه بهذه البشاعة البدائية، والتي توشك تفقد نقاءها، بسبب ملوثات جمة من عالم الثقافة. فطفق يتأمله، بصفته الحلقة المفقودة في طريقه نحو مخلوقه المتوحش، الذي يمني النفس في العثور عليه .لكن الدليل، الذي كان على درجة عالية من المكر، لا يتحلى بها الشعراء عادة. . . قد قاد السيد الهمبرتي على عجل إلى مبتغاه. في إثر حوار موجز وبالغ العمق، انطلاقا من قاعة النزل الفخمة، أين أختتمت أعمال المؤتمر الدولي حول علم أصول الإنسان. . منسلين، رفقة بعض المعاونين الأشداء. وقد سلكا طرقا غابية، خارج المدينة، إلى منطقة تسمى برج النعام.

وهي واحة، خارج مدينة قبلّي، مسربلة في عزلة وحشية، من أشجار النخيل، والسواقي الملتفة كالأفعوان، حيث المياه خضراء وراكدة، والبط يسبح في المستنقعات، والحشرات بأنواعها تموج في الهواء، واصطفاق أجنحة اليمام الباحث عن مخارج

للشمس، بين ذرى سعفات الجريد المتمايلة. وقد أحاطت بالبرك المائية في هذا الدغل الكثيف، كثبان من الرمال، غزا أدناها البلل، وقد تسلقها دبيب المياه الراكدة، وعلتها رمال مشرقة الضياء، تنتهي في قمتها بركام من الأوراق المسحوقة، تحت تشابك الأغصان المتدلية، حيث خشخشة الزواحف والأفاعي، فجوة، هي بالتاكيد ليست المكان الأمثل للنوم. ولكنها بالنسبة لجيار، الرجل الطبيعي الوحيد في المجرة، الذي يقدر قيمة السبات الطويل في العراء، بمثابة فردوس مفقود. كهل أربعيني، ربما لن يجد الدليل الشاعر منهجا لوصفه، خارج سيول التعبير الشعري الغابرة، حيث تقول القصيدة القديمة: «هو الزنجي ذو الفرو الطويل الأصلم». مع التدارك، وأن جيار لم يكن طويل القامة، أو ذا قد أهيف، وعندما نضيف العبارة الثانية، يكتمل المشهد برمته، إذ يمكن القول إن خلقه مضبرا تضبيرا. تبقى مسألة اللون، وهي مسألة غير جوهرية، من وجهة نظر إفريقيا السوداء. إلا أن السيد همبرت أبدى هياما بالنوازع البدائية، لشعوب إفريقية السمراء، قد أولاها القيمة المثلى، التي لا يمكن الإستهانة بها، لدواعي أنتروبولوجية. على وقع الأوصاف الشعرية، التي تبرّع بها الدليل، ذو الوجه البدائي، بخصوص جيار الخالص البدائية، كان السيد همبرت يشق بتلهف طريقه عبر ممرات الدغل. وقد تبلورت في مخيلته فكرة خاطئة عن طريدته النائمة، بسبب التهويمات الفنية، التي يتعمدها الغاوون عادة من فحول الشعراء. فتتراءى له قطعان من السمر المقاتلين، ذوي العيون المتقدة، والمتحفزة للقتال على الدوام. زيادة على ما يمكن أن تضيفه غريزة الدغل، إلى وحشيتهم المتنمّرة من مهارات بدائية، خبرها السيد همبرت أثناء أدائه لواجبه المقدس، إبان الحرب الفيتنامية، لبث زهور التقدم في قلب الدغل الآسيوي البربري.

لكنه فوجئ بجيار المسكين، الكهل المخمور على الدوام، بعينيه الزائغتين، وجسده الجبار الذابل، ورقبته القصيرة العظيمة، وشعره المجعد المسحوق، وقد تخللته حبات قليلة من الشيب ،تدل على قدم جيولوجي، سوف يتولى السيد همبرت إثباته فيما بعد. فها هو يصعق، وقد وقعت عيناه على حلمه المغيب. فندت عنه صرخة مكتومة، ولوح بيديه للجميع، بفرح هستيري، آمرا إياهم بالجمود واتباع الأوامر. في حين تولى بمفرده الإقتراب على مهل، من المارد النائم في فجوة الدغل، مزيحا عنه أغصان الأشجار، مصغيا بكل انتشاء للأنفاس المترددة من الأعماق الأكثر أصالة لأسلافنا الغابرين .كان جيار معفرا بالتراب، وعلى جبينه التمعت ذرات من رمل بلون التبر، وخطوط متموجة كرغوة من زبد البحر. بدا كمركب تقاذفته الأمواج، ليرسو محطما، وقد دفن في رمال الشاطئ.

لئن كانت الوقفة المنتصبة، هي سمة الحلقات الأخيرة في سلم التطور البشري، فإن جيار قليلا ما كان يُرى واقفا، إلا لقضاء أمر قد قدر. ذلك ما كان يعلق بمخيلة الدليل الشاعر منذ صباه، فلقد رأى العديد من النماذج البشرية الشاذة والغريبة، التي رشحها لتنال إعجاب صديقه العالم الفذ. لكنها تلاشت برمتها، مع مرور الزمن، من سجل الذاكرة، حيث تلتمع صورة جيار الخالدة التي لا تزول، وقد آن الأوان للإفادة منها . . .لكن جيار في شغل شاغل، لا يبدي حراكا للجلبة، التي كانت تتصاعد من حوله.

يذكره في مرات نادرة، باحثا عن نبيذه الحارق، وهي اللحظات القليلة التي يكون فيها بقوام شبه منتصب، مستعيضا، بعزلة خمرية،عن فكرة النديم، والتي تثير شكوك الشاعر رجما بالغيب. خوف أن يكون له مرافق يتواصل معه.؟ كان الأطفال يطاردون الرجال المخمورين، وهم أناس محترمون، انزلقوا إلى مهاوي الحضيض، ومنذ اللحظة التي يعثر فيها عليهم سكارى يخرجون من الحياة العامة. لكن جيار لم يدخل الحياة العامة، من يوم مولده، ولا يبدو أنه كان صاحيا في يوم من الأيام. وذلك ما جعل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منه الأنموذج الأكثر فرادة لدى السيد همبرت. لم يؤذ جيار أحدا، ذلك ما كان الدليل يحيط به السيد همبرت علما. فلقد تنبه إلى ما يبديه العبقري، من توجس، من سوْرة غضب محتملة للوحش الغافي، حيث أفضى السيد همبرت على الملأ وأن الايذاء، باستعمال أبسط أنواع فنون القتال، هو فعل ثقافي. لذا، ثبت بالمعاينة الملموسة، تبرئة السيد جيار من هذا الجرم، المشوه للخصال البدائية. في حين كان جيار في نظر الشاعر، مجرد أسد مخمور، يجر لبدته إلى العرين، إنطلاقا من الأسواق الشعبية، أين تتوفر سلافة الدن. ولو أمكن لهذا المارد أن يصحو تمام الصحو، ويستعمل جبروته الكامل، كما يروى عن أسود الزبد في بغداد، إبان الفوضى العظيمة، لصارت تجبى إليه القوافل، محملة بالجرار المعتقة، من عصور النوم الأكبر، وعهود السبات الأبدي. غير أن عشقه للصهباء، أتلف لديه أويقات الصحو، مما حدا بهمبرت لإثبات خطير، ينفي بموجبه، أن يكون جيار قد تعامل قط مع أي منتج، من منتجات الحضارة المعاصرة، فهو لا يكاد يصحو بين صبوح وغبوق، مما سيجعل منه محجة المستكشفين، فيما سيحرص همبرت على الذود عنه، بمنعهم من الاقتراب منه، مانحا الفنانين حق الإحاطة به، بنيّة تخليده.

يجزم الشاعر لهمبرت، أن جيار يتمتع في عزلته، بأفضلية أدبية على جميع سكارى الكون. حيث استبدل فكرة النديم، التي لا ينكرها إلا جاحد مسطول، بالغرق الدائم في بحيرة سبات عدمي، مثبتا في توحّده قيمة المبادرة الفردية، بمدلولها الليبرالي والوجودي. ومن له فكرة ولو بسيطة عن النوم، بسمعته العالمية المشعة، لن يتجرأ على الادعاء بأن أصحاب القبور أنفسهم، في حاجة إلى من يقارعهم، في هذه الكأس المترعة بالضياع. إضافة إلى أن جيار، الرجل المعدم، كان يحتسي كحولا، جعلت في الأصل لإشعال الأحطاب في المواقد. إنها مشروبات انتحارية فردية، لا تستدعي وجود النديم، كفكرة صوفية أو خمرية، ذات بعد أسطوري. وبذلك تمّت تبرئة جيار من البعد التاريخي الدرامي لمدلولات السكر الثقافية.

لم يكن السيد همبرت، المتحلي بالروح العلمية، في عجلة من أمره. فلقد وضع متاع الحاضر المتخيم، ليقتنص ملاحظاته القيمة، ويرصد كل حركات وسكنات حقل بحثه الفريد. ومما يجب التنويه به، أنه خلال الثواني الأولى لأبحاثه المتوجسة، طفق يفتش سرا في الجوار، عن آثار لجماجم أو بقايا طرائد، قد يكون جيار المسكين قام بافتراسها.! وبمرور الساعات، تململ جيار لمرات عدة، متقلبا على جنبيه، وقد خاب الرجاء في صحوته. وعندما انتصب بعد لأي، بجذعه المترنح، واتسعت حدقتاه المحمرتان، مجيلا بصره في الحاضرين، كحيوان مريض، شعر السيد همبرت نحوه بدفقات هائلة من حنان أبوي. وبدون أن يشعر اقترب منه، واتجهت يمينه إلى جبينه، تزيح عنها ما علق بها، بحركة في غاية النعومة، وكأنه يزيل غبارا سديميا، عن وجه قناع أحفوري نادر.

ظل جيار مذهولا، ولم يكن يبدي أي نوع من أنواع التواصل، حتى مع الذين تم جلبهم من أبناء جلدته من الفلاحين، وكأنه لا يعرف اللغة على الإطلاق، ولا يحسن التلويح بالإشارة. وهذا بالتحديد مالم يكن يحلم به السيد همبرت. لقد باع الشاعر رمز طفولته، جيار، للعالم المريب، مقابل ثمن بخس، دولارات معدودات، كما باع القصائد من قبل، مثبتا بذلك كلتا قدميه، في مستنقع المهانة إلى الأبد. استأذن الأنتروبولوجي من لهم منتهى الأمر، في مرافقة وحشه البدائي إلى أنوار العالم المتحضر. وبذلك، أمكن لجيار النوم محلقا، في الفضاء الرحب، كنسر وافته المنية في الجو. إذ سرعان ما ملأت صوره الملونة أرقى المجلات، والنشريات العلمية، جنى بفضلها السيد همبرت ثروة طائلة. وقيل إنه تحصل على تشجيعات مالية ضخمة، من رؤوس الأموال المولعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالبحوث العلمية، مكنه ما فاض منها من إعداد بيئة طبيعية، مماثلة لبرج النعام. ! لكن جيار، الذي تماسك للعيش لشهور، لغرض إتمام السيد الهمبرتي لأبحاثه الخارقة، قد ساءت حاله ولاحت في مقلتيه نذر الموت المشؤومة، اقتنصها رسام مغمور في لوحة زيتية منعدمة النظير، أرسلت به دفعة واحدة الى جحيم الشهرة. لكن جيار الجاحد للجميل قد فارق الحياة،لأسباب غامضة، مسلما السيد همبرت ليتم أنتروبولوجي عقيم. وقد أشيع فيما أشيع، أن أمعاءه لم يتسن لها التأقلم مع جودة الأصناف الرفيعة من الخمور المعتقة، بالرغم من تولي السيد همبرت سقايته خفية لأحقر أنواع الكحول الملتهبة، ليدفن في الأخير بمسقط رأسه الطبيعي، استجابة لدواعي أنتروبولوجية صرفة، في طقوس من الإجلال والرهبة، لم يحظ بمثلها مشاهير العالم الراقي، وقد حظيت الإنسانية بلوحة زيتية مدهشة، عن كائن مغترب يحتضر، وتفضل الشاعر ببالغ الأسى، أمام حشد من المشيعين، ليرثيه بقصيدة عصماء، تغزل فيها بالسجايا البدائية النقية للإنسانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبـة الـحيـاة الثّقـافيّـة

عبد الرحمن مجيد الربيعي

« لا قمر بعد هذا المساء » لسامي مهدي (العراق)

بين آخر إصدارات الشاعر العراقي سامي مهدي ديوان بعنوان "لا قمر بعد هذا المساء" وسامي مهدي هو أحد أعلام جيل الستينات العراقي الذي يضمّ أسماء، مازالت تثري المشهد الثقافي العربي وليس العراقي فقط.

نذكر منهم على سبيل المثال حميد سعيد، فوزي كريم، علي جعفر العلاق، حسب الشيخ جعفر، فاضل العزاوي، وكان معهم الراحل سركون بولص الذي ترك مجموعة من الدواوين التي رسخت تجربة قصيدة النثر في الأدب العراقي.

وتتوزع تجربة الشاعر سامي مهدي بين كتابة الشعر وترجمته، إضافة إلى الدراسات الأدبيّة الجادّة التي صدرت في كتب منها كتابه المرجعي "الموجة الصاخبة" عن تجربة جيل الستينات الشعري في العراق، وكذلك بحثه عن المجلات الأدبية العراقية،و أخيرا لا آخرا دراسته المتميزة عن تجربة الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ.

ويطيب لي شخصيا أن أصف تجربة سامي مهدي الشعرية بالتجربة الأنيقة، فهو على درجة من الوعي. بمدى المفردة الشعرية ومكانها في القصيدة ولذا فهو لا يثرثر أو يسهب – هل هذا لأنه جاء الأدب من الإقتصاد الذي يحمل شهادة عليا فيه ولم يدرس الأدب دراسة أكاديمية؟ ويمكن لمن تابعوا تجربته منذ ديوانه الأوّل "رماد الفجيعة" (سنة 1966)الذي كان مفتتح التجربة الشعرية الستينية العراقية زمنيا أن يتأكدّوا من هذه المسألة.

وقصيدة سامي مهدي قصيدة بقدر أناقتها اللفظية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هي ثرية بالدلالات، إنها قصيدة "مثقفة" إذا جاز لي التعبير، لكنّها تلك الثقافة التي لا تدفع نحو اليباس اللغوي بل نحو الغنائية الصافية. وهو شاعر يبدع عندما تطول بين يديه القصيدة أو عندما تقصر وتتكثف، أناقتها هي هي، لنقرأ نّص قصيدة "خنازير الغابة" الكامل مثالا:

يحملون الكثير

تحت آباطهم وأظافرهم

ويكادون يهوون من وزر ما يحملون

كم ترى يكرهون؟!

كم ترى يدخرون من السم ؟!

كم ينفثون؟

كم ترى ابتلعوا من صلال، وكم أكلوا من ثعالب حتى تكون لهم مثل هذي البطون؟!)

ولنذهب إلى مثال آخر هو المقطع الأول من قصيدة «رحلة التيه» :

(كأنك فارقتنا من قرون

كأنّا فقدناك في زحمة العابرين

وضعنا كما ضاع في السوق طفل صغير

فهل أنت ضيّعتنا

أم أضعناك نحن؟

فما عدت تدري ولا نحن ندري

إلى أين كان المسير ؟!)

هذا السؤال الحائر والمحير (إلى أين كان المسير؟)

هو سؤال كل عربي في زمن اختلاط "الحابل بالنابل" وبات السؤال عنوانا لأرق ونيشانا لحلم.

ومن بين القصائد ذات الدلالة قصيدة "حاكم"

وهذا مطلعها:

(بدا شاحبا

ناحل الوجه

مستنزفا

بل عليلا

وليس له ما يلوذ به من كلام

يحاول أن يقنع الكاميرات بحنكته

وهو لا يستطيع سوى أن يعذب أوداجه

وها هو ذا خطمه يتدلى

وأطرافه تتراخى

وتأكل من روحه رهبة كالجذام

لقد ذبلت بسمة الظافرين على وجهه

وانطوت في كهوف الظلام

وقد شاخ في خمسة وثلاثين يوما

فكيف سيغدو إذا مرّ عام ؟)

هي صورة لوجوه كانت وأخرى مازالت في متحف الدكتاتوريات لا أقول العربية فقط بل العالمثالثية، آخر قصيدة في الديوان وهي قصيرة جدا تحمل عنوان "ترتيل":

(لن نقصع في الخلوة قمل الكلمات أو نلعن في السرّ ثدي الصحراء

بل نأتي ريحا جامحة من كل الأنحاء

ونعيد معا ترتيل الآيات)

كأن الشاعر أراد أن يرسم ملامح التحدّي والإصرار وسط هذا الخذلان المريع وبذا تحول إلى حاد لا إلى نادب مقصّي.

يقع الديوان في 102 صفحة من القطع المتوسط – سلسلة "شعريات عربية" التي يصدرها بيت الشعر الفلسطيني – رام الله بالتعاون مع اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم وبدعم من المنظمّة العربية للتربية والثقافة والعلوم – الأليكسو.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«سنعود إلى الجبل الأخضر» لسيف الرحبي (سلطنة عمان)

بين آخر إصدارات الشاعر العماني سيف الرحبي كتاب بعنوان «الصعود إلى الجبل الأخضر»، وقد عرف عن هذا الشاعر المتميّز شغفه بالكتابة عن سير الأماكن التي يمرّ بها، وله عدد من الأصدارات في هذا المجال آخرها الكتاب الذي بين أيدينا موضوع الحديث.

ونجد الرحبي لا يغادر الشعر حتى في نثره إذ أن سرده نسج بلغة شعرية عالية عرفناها من خلال قصائده التي أسسّت لتجربة قصيدة النثر في الشعر العماني رفقة تجارب شعراء آخرين مجايلين له جعلوا قصيدة النثر شاغلهم أمثال الشاعر سماء عيسى وآخرين.

جاء في الإهداء : (إلى ناصر الأب وناصر الابن، وإلى عزان، حضوركم في أعماقي وهبني قدرة الإستمرار في الحب والحياة).

ثم يورد بعد الاهداء مقطعين الأول لفردريك نيتشه جاء فيه: (من أين تنبثق أعلى الجبال، هكذا سألت نفسي ذات مرة، وعندها عرفت أنها من البحر تطلع . .

هذه الشهادة مرسومة على صخورها وعلى جدران قممها. من أعمق الأعماق ينبغي على أعلى القمم أن تصعد إلى ذروتها).

والمقطع الثاني من محمود درويش وفيه:

(مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني)

ولهذين المقطعين - المدخلين علاقة وثيقة بالنّص الذي ينفرش بشفافية عالية. ولنقرأ هذا الدخول الشعري لعالم الكتاب وفيه يقول الرحبي :

(الجبل الأخضر

وهو يسترخي في ظهيرة قائظة

يشبه عرين أسود

تتجه برؤوسها الوبرية الغاضبة

نحو البحر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتبدّى حين يكون الجو غائما على شفا مطر سفينة أسطورية).

أليس هذا الشعر بعينه. الشعر الذي لا يبحث فيه عن قواف ثقيلة فرضها، الايقاع بكلمات إرضاء لعمود الشعر حتى ولو كانت طارئة على القصيدة ؟

وسيف الرحبي ما أن يمضي مسترسلا في سرده الواصف إلا وأعاده الشعر من استرساله ليزنّر نصّه ويثريه به، نقرأ مثلا :

(تفتّح نهد الصبيّة

شبّه بتفتّح زهر الرمان "الجلنار"

في الوديان والأخاديد الخضراء
الآن تأكدت من ذلك باندفاع
يوصل الخيال إلى مشارف الرغبة
في السبي والقتال).

كأن هذا الكتاب سمفونية تتداعى فيها وتتعانق الأحلام وتنبش الذاكرة في استرجاع لسير من مّروا من الأجداد وضمخوا المكان بعطرهم وحكاياهم، ومازال صهيل خيولهم وأصداء مواويلهم وإيقاع دبكاتهم ماكثا بين صخور الجبال التي يشقها المؤلف وهو محمول بتداعياته التي لا تتوقف عن الأنثيال.

يقول عمّا يحسّه :

(ذكريات المحارب محاولا أن يستعيد الوقائع العصيّة وهي تهرب منه في أعماق الأخاديد المليئة بالظلمة وأزيز الزواحف والحشرات).

ويكاد قارئ هذا الكتاب الجميل أن يظل على انشداهه بلغته وأبعاد نظر مؤلفه السابر.

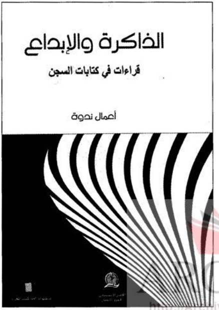
يقول: (شعوب الحجر والنبات والأشباح تسوق قطعانها في ظلام الظهيرة، في دنو السحب المحملة بالهواجس والسيول).

ورغم أن الكتاب يحمل إسم «الصعود إلى الجبل الأخضر» إلا أن فيه قسما ثانيا أقصر من الأوّل بعدد صفحاته وهو أيضا سيرة مكان وعنوانه "اسطنبول طفولة اليمام":

هذا كتاب يقرأ بمتعة لشفافيته العالية، وللرحبي عدد من التآليف في مجال سيرة المكان فالرجل رحالة، درس وأقام في عدد من المدن العربية والأوربية وكتب عن مشاهداته كما أن له عددا من دواوين الشعر التي وضعت إسمه بين أسماء الشعراء العرب الجادين.

جاء الكتاب في 108 صفحات من القطع المتوسط وصدر ضمن منشورات مجلة دبي الثقافية الإماراتية العدد 69 شهر أكتوبر 2012.

« الذاكرة والإبداع »
– قراءات في كتابات السجن –
تأليف عدد من كتّاب المغرب



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الكتاب مهمّ جدّا في موضوعه وما أحوج الأدباء والمثقفين العرب الذين عاشوا السجن السياسي وخبروا تجربته الثقيلة لأن يحذو حذو كتاب المغرب فيعقدوا ندوات عن تجاربهم ليصدروها في كتب تصبح وثائق عن الأحداث التي مرت بأوطانهم وكانوا شهداءها بقدر ما هم شهودها (بدأ الأمر في صدور روايات موضوعها السجن).

أن كتابا مثل «الذاكرة والإبداع – قراءات في كتاب السجن» الذي يضمّ أعمال ندوة نظمّها اتحاد كتاب المغرب بتنسيق مع فرع الإتحاد بني ملال عام 2010 بدعم من ولاية جهة تادلا-أزيلال وقد صدر الكتاب بدعم من المجلس الاستشاري لحقوق الإنسان في المغرب.

لقد كان السجن السياسي موضوعا لعدد كبير من الروايات العربية التي صدرت في مشرق الوطن العربي ومغربه وإن كانت في المشرق أكثر عددا لدى كتاب من مصر والعراق وسوريا ولبنان والأردن وبعض بلدان الخليج إلا أن في المغرب الأقصى تجارب مهمّة في كتابة روايات السجن السياسي وتتمثل في أعمال عبد القادر الشاوي وعبد اللطيف أللعبي وغيرهما.

يبدأ الكتاب بتقديم للكاتب والمناضل السياسي المعروف عبد الصمد بلكبير، وتقديمه ثريّ لأنه تقديم من عارف كان ومازال في الخضّم.

مما قاله في تقديمه : (لقد كان إطلاق سراح المعتقلين، خاصة المختطفين منهم إطلاقا لسراح نصوص أدبية وشهادات توثيق تاريخية غاية في الخطورة وغاية في الأهمية، لم يكن وجه الإدانة فيها هو المطلوب فقط، أو حتى العلاج بالبوح من قبل المبتلي بالقمع، بل ولا حتى التوثيق للتاريخ أو أحيانا النقد الذاتي المبتز تحت القهر، بل أيضا ما تسمح به نصوصها من رهبة وترهيب، لمن لم يقتحم العتبة جديا فيقحموه فيها نفسيّا، لقد كان التشخيص والوصف والتصوير والتعبير. . . فوق الطاقة، طاقة المتلقي الذي يحمل في لحظة قصيرة عن كاهل الحكاء أو الكاتب ثقله الممتد في زمن القهر الجسدي والنفسي).

ويقول بلكبير في تقديمه أيضا: (كتابة السجن أو الكتابة في السجن أو الكتابة عن السجن ليست حديثة).

ويرى في خاتمة تقديمه حول الجديد في كتابات السجن (خاصة منها التازمرتية - نسبة إلى معتقل تازمرت الرهيب - أنه الجرأة على المحرم بدون فانوس، المؤسسة التي ينتمون إليها اصطلوا بالنيران الناتجة عن تغولها . لقد كان الوطن محظوظا عند الفشل. غير أنهم أدّوا عنه الثمن غاليا وكاملا وبدون مبرر، وهو الأمر الذي طرحوه وناقشوه ورافعوا عن أنفسهم وعن الجيش الملكي خير دفاع).

شارك في الندوة عدد من الذين عاشوا تجربة السجن أو من الباحثين الذين درسوا هذه التجربة ومن هنا جاء العنوان الفرعي للكتاب (قراءات في كتابات السجن).

وعندما نستعرض محتويات الكتاب سنجد فيه الموضوعات التالية: كتابة الاعتقال السياسي. . فضاء للمكاشفة والمراجعة والنقد لكمال عبد اللطيف الذي يرى أنه في المغرب (نربط نتائج كتابة الاعتقال السياسي وعمل المؤسسات الحقوقية بدينامية الإصلاح السياسي في المغرب، ولهذا السبب قرأنا ونقرأ في كتابات الاعتقال معطيات تعزز في نظرنا فضاءات ودوائر المراجعة والنقد).

يتوقف الباحث شرف الدين ماجدولين في بحثه المعنون. . شهادة الجسد الأسير : الغيرية وأفاق المواءمة إذ يقرأ محكي فاطنة البيه في " أطلسيات" الذي يذكرنا بأن كتاب فاطنة البيه هذا (كتب بهدف الشهادة على مرحلة وعلى مأساة انسانيّة ومناخ سياسي) لكنه يرى بأنه (كتب كذلك برغبة التطهير من أحاسيس مرزئة ما فتئت تؤرق معتقلة سابقة من هنا يمكن فهم ذلك النفس الشاعري المسيطر على متن السرد).

يذهب الباحث سعيد بنكراد إلى جانب آخر يتعلق بموضوع الندوة وعنوان بحثه " أدب السجون في المغرب من الشهادة إلى التخييل" وما انتبه إليه بنكراد أمر مهمّ إذ يرى (نحن في حاجة إلى قصص أخرى، قصص أولئك الذين يوحدون في الجانب الآخر، قصص الجلادين والسجانين والمخبرين وعيون السلطة المنتشرة في كل مكان) ونذكر هنا تجربة تونسية قد تكون الوحيدة وفق متابعتنا وتتمثل في رواية "الوغد" لخير الدين الصوابني .

يكتب حسن لغدش موضوعا بعنوان "الكتابة السجنية في المغرب : رصد لمعالم التحول في المرجعيات وأساليب الكتابة ".

تكتب القاصّة والروائية والأكاديمية ايضا لطيفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبصير موضوعا بعنوان "الهوية الأنثوية والتحويل في - حديث العتمة - لفاطنة البيه".

أي أنها تتوقف عند عمل ثان لهذه الكاتبة السجينة السابقة فاطنة البيه .

ومما ورد في بحث لبصير من استنتاجات قولها : (فالساردة تحكي الزمن الماضي من أجل تأسيس زمن مستقبلي).

ويقدم الباحث هشام العلوي موضوعا بعنوان "نصوص تازممارت" الكتابة والبوح والذاكرة .

وموضوع الباحث العلوي يقرأ الجوانب الحقوقية التي شغلت المثقفين والسياسيين المغاربة في السنوات الأخيرة.

أما بحث عبد الرحيم مؤذن فقد جاء تحت عنوان "الغرفة السوداء : الذاكرة والكتابة" والذي يرى بأن قوة هذه الكتابات التي تتناول موضوع السجن والسياسي منه (تمكن في اعتمادها الذاكرة التي قد يطلق عليها الباحثون تسميات عدة).

لكن الباحث عبد اللطيف البازي يذهب من الكتابة إلى بحثة المعنون« هل للحرية ملامح ؟ أو حينما تقترب السينما المغربية من موضوع الاعتقال السياسي".

أما الباحث محمد بوعزة فموضوعه بعنوان "الكاوس الروائي : استعادة الذات وتحرير الذاكرة في الساحة الشرقية".

أمّا "الساحة الشرقية فهي إحدى روايات عبد القادر الشاوي الشاوي السجين السياسي السابق والسفير المغربي الحالي في إحدى بلدان أمريكا اللاتينية.

والرواية موضوع الحديث إحدى العلامات الكبيرة في الرواية المغربية كما نعلم.

أمّا الباحث سعيد عاهد فموضوعه انتبه إلى جانب أخر في أدب السجون وعنوانه يؤشر مساره "السخرية كسلاح لمقارنة السجن والسجان".

ويعود الباحث نور الدين محقق إلى رواية عبد القادرالشاوي "الساحة الشرقية" في بحثه المعنون "شعرية الفضاء واشتغال الذاكرة : قراءة في- الساحة الشرقية - لعبد القادر الشاوي" حيث يستنتج بأن (هذه الرواية التي تستمد متخيلها الروائي من وقائع تنتمي إلى تجربة شخصية عاشها كاتبها. لكن صياغتها الفنيّة تمّت ضمن بنية متخيل روائي مفتوح على الإبداع في كليته).

أما عبد العالي بالطيب فهو الآخر توقف عند عمل واحد هو رواية "العريس" لصلاح الوديع والمؤلف أحد السجناء السياسيين المعروفين وله عدة كتابات في الموضوع. وعنوان بحث بالطيب "كتابة الاعتقال بين الذاكرة والإبداع - العريس . نموذجا" الذي يفتتح بحثه بملاحظة تقول: (أن كتابة الاعتقال ككل الكتابات صعبة ومعقدة).

أمّا الناقد والباحث نجيب العوفي فهو الآخر قرأ عملا واحدا هو "أقول الليل" للطاهر محفوظي و"يوميات من زمن الرصاص" كما جاء في عنوانه الثاني الشارح حيث يصف العوفي هذا العمل بأنه (كتاب سجن بامتياز أو لنقل أنه سفر سجن وثائقي بامتياز فهو كتاب كثيف في حجمه 332 صفحة من القطع المتوسط، كثيف بوقائعه وفواجعه، كثيف بمعاناته ومكابدته، كثيف بصموده وكثيف أيضا بحرارة لغته وعبارته).

لقد استمرأ الباحث كلمة "كثيف" فذهب معها لتعداد " كثافات " هذه السيرة.

ويخلص العوفي إلى القول : (في كتاب "أقول الليل" لم أتعرف إلى الطاهر محفوظي كمناضل ورفيق بل تعرفت إليه أيضا وأساسا كأديب وكاتب اللغة من قلمه كشكل جمالي آخر من أشكال النضال والمقاومة).

وتكون خاتمة الكتاب بشهادة مسهبة وثرية لعبد الصمد بلكبير الذي كتب مقدمّة الكتاب وعنوان شهادته (شجون عن السجون- خاطرات مبتلى).

أما الباحث حسن بحراوي فألحق شهادة بلكبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بترجمة وتقديم " السيرة السجنية بالمغرب " وقد ضمت الترجمة عدا المقدمة نصوصا في الموضوع. واستكمل هذا الكتاب المرجعي القيّم الذي جاء في 172 صفحة من القطع الكبير .

ولعلّ هذه التجربة الرائدة التي تبناها اتحاد كتاب المغرب تحمل معها الدعوة للبلدان العربية التي بدأت تتنفس هواء الحرية وترى نورها مثل تونس وليبيا لأن توثق لسنوات الجمر والرصاص والخراب بندوات تنشر في كتب لتكون مرجعا بين يدي الجيل الجديد والأجيال التالية لتعرف كيف عاش وطنهم وبأيّ نيران اكتوى شعبهم.

ولابّد من التذكير هنا أن كتابا مرجعيا يضمّ (ببلوغرافيا شاملة تحت عنون " ظلال وأضواء" حول الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان في المغرب " وقد نشره المجلس الإستشاري لحقوق الإنسان عام 2004.

أما هذا الكتاب الذي نشره اتحاد له بالمغرب عام 2010 فقد حظي بدعم من المجلس الإستشاري لحقوق الإنسان في المغرب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com